ИСКУССТВО КИНО

«ДМБ»

Режиссер Роман Качанов

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

1-1527/00

❑**КАВКАЗСКИЕ ПЛЕННИКИ ЛЮДЕЙ В РОССИИ НЕ ЩАДЯТ.** *КАРЕН ГЕВОРКЯН* ❑**«ХОРОШИЕ И ПЛОХИЕ»: B-MOVIE НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ ПРОДУКТ ОЧЕНЬ ПРОСТ, БЛИЗОК К КОМИКСУ, НО В ДАННОМ СЛУЧАЕ ПРИМИТИВНОСТЬ — ЭТО ИСКОМОЕ КАЧЕСТВО.** *ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ* ❑**ЧЕЛОВЕК МАССОВЫЙ У ЧЕРНИ НЕТ ПОНЯТИЯ ЧЕСТИ, А ЗАБАВЫ ЕЕ ГРУБЫ И НЕНАСЫТНЫ, ЗАРАЗНЕЙ СПИДА И НАРКОМАНИИ.** *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* ❑**КИНО — ЭТО РАЙ МОЖЕТ БЫТЬ, ФИЛЬМ И ЕСТЬ ДЛЯ МЕНЯ ЗАВУАЛИРОВАННАЯ, НО САМАЯ ВЫСОКАЯ ФОРМА ОТКРОВЕНИЯ?** *ЙОС СТЕЛЛИНГ* ❑**КТО ТАКОЙ КИБОРГ? В СОВРЕМЕННОМ КИНО ИСКУССТВЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК НЕ ПРЕДМЕТ РОСКОШИ, А ТОВАР НА ГЛОБАЛЬНОМ РЫНКЕ.** *АНЖЕЛИКА АРТЮХ* ❑**ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ ХОРОШО СНЯТЫЕ ФИЛЬМЫ НЕ ДОЛЖНЫ СУЩЕСТВОВАТЬ.** *РОБЕР БРЕССОН* ❑**НОВАЯ ПЕСНЯ О СТАРОМ ГЛАВНАЯ ЗАДАЧА СЦЕНАРИСТОВ — НЕ РАЗВЛЕЧЬ, А ПРЕДУПРЕДИТЬ ОБ ОПАСНОСТИ.** *ГРИГОРИЙ ГОРИН О «ПАРКЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА»*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

На той войне незнаменитой...

6
СЕРГЕЙ БОДРОВ:
«Боевой опыт нужен на войне, а не на съемках»

7
СЕРГЕЙ ГОВОРУХИН:
«Общество не хочет знать правду»

10
СУЛАМБЕК МАМИЛОВ:
«Фильмы о Чечне не нужны государству»

13
АЛЕКСАНДР НЕВЗОРОВ:
«О войне могут снимать только больные войной люди»
Интервью ведет Дмитрий Савельев

17
АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН:
«Россия проигрывает...»

20
ХУСЕЙН ЭРКЕНОВ:
«Кавказ остается закрытой темой»

24
КАРЕН ГЕВОРКЯН:
«Мы были обречены на это...»

Р Е П Е Р Т У А Р

27
ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ
Военная тайна невидимого суслика

30
Е.КУТЛОВСКАЯ
Новая песня о главном

33
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Врата неприятеля

35
НИНА ЦЫРКУН
Встречное движение

38
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
«Оптимус... из мундусов»

К О М М Е Н Т А Р И И

43
Н.РЯЗАНЦЕВА
Третий глаз

47
ЛЕВ ЛУРЬЕ
Корни и крона петербургского снобизма

51
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
«И так на свете все ведется...»

И М Е Н А

55
ЙОС СТЕЛЛИНГ:
«Кино — это бегство от жизни»
Беседу ведет Дмитрий Десятерик

62
ЙОС СТЕЛЛИНГ
Фильм как высокая форма откровения
Беседу ведет и комментирует Ольга Суркова

72
НИНА ЗАРХИ
Поезд дальше не пойдет

Р А З Б О Р Ы

77
Н. РЯЗАНЦЕВА
Не мыслю, но существую

83
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Киборги большие и малые

89
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Драматизм бытия отступил на Восток

M E D I A

95
Визуальный век. 1960-е

97
лексИКа. 1960-е

107
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Pulp-видео

О П Ы Т

113
РОБЕР БРЕССОН:
«Режиссура — не искусство»

124
НИК ДЖЕЙМС
Жан-Люк Годар: архив архивов

П У Б Л И К А Ц И И

127
МИХАИЛ СУЛЬКИН
О Варшавском

131
ЯКОВ ВАРШАВСКИЙ
Театр души

Ч Т Е Н И Е

135
Э.АКОПОВ, Ю.ГУСМАН
Парк Советского Периода

S U M M A R Y

175

Фото Юрия Козырева

Из экспозиции «Чечня. 1994—1996. Чечня. 1999—2000», представленной в рамках «Фотобиеннале. 2000»

На той войне незнаменитой...

«Маленькой победоносной войны» в Чечне опять не получилось. Вскоре стало ясно, что антитеррористическая операция — это самая настоящая война, пусть и локальная. Потом мы осознали, что объявленная военными победа в войне — это лишь начало нового затяжного, с непредсказуемым финалом этапа боевых действий. Конца, окончательного и бесповоротного, в ближайшее время не предвидится.

Может быть, именно в силу подвешенности ситуации и превращения чеченской проблемы в хроническое российское заболевание музы, которым положено молчать, когда говорят пушки, начинают предъявлять свои права на осмысление еще не определившейся в историческом контексте ситуации. И хотя произведения, впрямую или косвенно обращенные к сегодняшней чеченской коллизии, можно пересчитать по пальцам, можно говорить о существовании неоднозначного, противоречивого, но внутренне уже достаточно определенного не только гражданского, но и художнического взгляда на чеченский кризис в искусстве, и кинематографе прежде всего.

С вопросами о взаимоотношениях кино и текущих чеченских событий редакция решила обратиться к тем режиссерам, которые ближе других подошли в своих работах к осмыслению национальной трагедии. Нам показалось, что на подступах к кровавой чеченской истории авторская интуиция не менее значима, чем прагматизм политиков, действия военных и риторика СМИ.

1. Как вы объясняете тот факт, что региональные войны, которые Россия вела в 80-е (Афганистан) и 90-е (Чечня) годы, не нашли адекватного воплощения в российском кино даже в количественном отношении? У нас есть лишь несколько кондиционных картин, буквально четыре-пять (включая неигровые), в отличие, к примеру, от американского кинематографа, в котором тема войны во Вьетнаме осмыслена во множестве аспектов.

2. Что это — отсутствие социального заказа? Отсутствие гражданского темперамента у художников? Инфантильность, позволяющая не замечать эту жгучую проблему, ставшую общественным неврозом? Или просто добровольная «сдача» темы телевидению, принятие образа «виртуальной войны»?

3. Почему тема кавказской войны взволновала вас лично? Как вы пришли к необходимости снимать именно этот сюжет?

4. В каких отношениях с эстетикой вашей картины находится ваше восприятие действительности региональных войн? Вы ощущаете их справедливыми или несправедливыми? Близка ли вам пацифистская позиция? Вашим героям вы желаете победы или поражения?

5. Отсутствие боевого опыта (или его наличие) мешало или помогало в работе над картиной?

6. Следовали ли вы богатой традиции российского военного кинематографа? Если следовали, то в чем?

СЕРГЕЙ БОДРОВ:

«Боевой опыт нужен на войне, а не на съемках»

1. Сравнивать американский и российский кинематограф бессмысленно. Разные страны, разный кинематограф. О России. Может быть, и слава Богу, что эти войны не нашли адекватного воплощения, тем более в количественном отношении.

2. Почему мы до сих пор на все хотим откликаться? Повоевали — давай немедленно снимем картину! Если эти картины не снимаются, значит, они не нужны сейчас обществу. Дайте народу прийти в себя.

3. Меня лично в «Кавказском пленнике» заинтересовала не тема войны, а история. Прекрасная история, написанная великим русским писателем сто лет назад. И к необходимости снимать этот сюжет я пришел очень легко.

4. Вопросы эти чересчур просты. Справедливое, несправедливое, победа или поражение, белое или черное... Ответы гораздо сложнее. Каждый и прав, и виноват. Но у большой страны, когда она воюет с маленьким народом, гораздо больше ответственности.

5. Боевой опыт нужен на войне, а не на съемках художественного фильма.

6. Богатой традиции российского военного кинематографа не следовал.

Лос-Анджелес

Избранная фильмография

«Кавказский пленник» (1996)
Авторы сценария **С.Бодров, Б.Гиллер, А.Алиев**
Режиссер **С.Бодров**
Гран-при МКФ в Карловых Варах, 1996
Приз «Феликс» за лучший сценарий, 1996
Гран-при «Кинотавра», 1997
Номинация на «Оскар», 1997

СЕРГЕЙ ГОВОРУХИН:

«Общество не хочет знать правду»

1. Мне кажется, основная проблема состоит в том, что очень мало кинематографистов прошло через эти войны. Если Великую Отечественную прошло целое поколение режиссеров и операторов, то Афганистан, Чечня, другие локальные войны обошли стороной не только кинематографистов, но и большую часть нашего населения. К тому же во время Афганистана мы были закрытой страной, и все десять лет человеку непосвященному было просто непонятно, что происходит.

А для Америки, государства, борющегося за статус сверхдержавы (борьба эта, как мы видим, увенчалась успехом), вьетнамская тема была необычайно важна. В фильмах о вьетнамской войне проигрывалась вечная тема героя-одиночки, сталкивающегося с несправедливостью и в конечном итоге побеждающего.

2. Андрей Платонов говорил, что мужчина, не прошедший войну, похож на нерожавшую бабу. Я с этим согласен. Война, военные впечатления и переживания вдохновили многих художников. Великая Отечественная дала уникальное поколение в искусстве. Война делает человека взрослее, аскетичнее, мудрее. Сейчас этот опыт приобрести довольно просто: есть желание — езжай в зону боевых действий. Многим из наших так и не повзрослевших режиссеров-«тинэйджеров» это бы только принесло пользу. Но такой опыт им не нужен. И поэтому правомерно говорить об отсутствии гражданского темперамента у художников, об их инфантильности. Как будто жук-короед поразил наше искусство.

Но гражданский темперамент отсутствует сейчас не только у художников — почти у всех нас. Мы делаем вид, что ничего особенного не происходит. А надо не только говорить — надо кричать о том, что делается в Чечне. На это должен реагировать весь народ.

Двадцать лет подряд, с 79-го года, почти без перерыва у нас идут локальные войны — Афганистан, Карабах, Приднестровье, Таджикистан, Осетия, теперь кровоточащая рана — Чечня, а наши художники дистанцируются от этой темы. Может быть, в глубине души им неловко перед теми, кто воюет, но признаться в этом не позволяют амбиции.

Да и общество, как это ни прискорбно, не хочет знать правду. Это грязная кампания. Понятно, какие цели она преследует. Но об этом не говорят, ведь если попытаться докопаться до истины и конкретно назвать тех, кто развязал войну в Чечне, рискуешь на следующий день оказаться убитым. А вы обратили внимание, какая жесточайшая сейчас цензура? Все скрывается, все факты перевираются. Даже число потерь, которые официально приводят, не соответствует действительности. Их надо умножить как минимум на три.

У нас есть несколько кондиционных картин на тему кавказских войн. И, я думаю, этого достаточно. На съемки военного фильма так же, как, к примеру, на экранизации Чехова, я выдавал бы лицензию. У Чехова есть определенная атмосфера, и если ты не в состоянии ее воплотить, лучше вообще не касайся этого автора. Так же и с войной. Если не ощущаешь ее в себе, не снимай. Конечно, сегодня все сложнее. После Великой Отечественной войны в обществе долго сохранялось особое настроение, сам воздух был им пропитан. Даже те, кто не воевал, ощущали эту ауру. Алексей Герман, к примеру, не воевал, но его фильмы гораз-

до глубже, честнее, драматичнее, чем фильмы того же Юрия Озерова с его бесконечными баталиями.

А сейчас, когда военные конфликты происходят на сотой части России да и воюют единицы — в процентном отношении, — чтобы пропустить это через себя, надо там побывать. Иначе получаются фильмы, в которых сокол-афганец легко раскидывает в драке человек двадцать. Это все несерьезно. Я не принимаю ни «Кавказского пленника», ни «Блокпост», ни «Брата». У Абдрашитова во «Времени танцора» меня зацепил только один момент — история женщины-чеченки и ее слепнущего мужа. А «Чистилище» не только смотреть, но и слушать невозможно. Я смотрел эту картину с женой, которая ждала ребенка, и сначала забеспокоился, не станет ли ей плохо, но в результате мы просмеялись всю картину.

У художественного кино свои законы. Нормальный человек рано или поздно понимает, что не может серьезно относиться к ужасам на экране, потому что взрывы — это работа пиротехника, вместо крови краска, а артист, герой которого погиб на экране, смыл грим и пошел пить пиво с креветками. В художественном кино, на мой взгляд, не нужно показывать баталии, для этого есть кино неигровое. Поэтому лучшие художественные фильмы о войне — это «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны». Фильмы, в которых войны как бы и нет. Зато неигровому кинематографу чужды придуманные, «поставленные» кадры. (Так, мы хотели включить в свою картину несколько доснятых эпизодов из мирной жизни: к примеру, безногий инвалид стоит на дороге, голосует, а машины мимо проходят. Но пришлось от них отказаться — не совпало со стилистикой.)

Из всех картин, снятых на тему современных локальных военных конфликтов, я могу выделить «Афганский излом» В.Бортко — единственную крепкую картину, в которой охвачен весь спектр этой десятилетней войны.

Что касается «сдачи» темы телевидению. Когда я делал свою картину «Прокляты и забыты», меня спрашивали, не боюсь ли я, что она станет повторением пройденного, тем более что многие кадры сняты не нашей съемочной группой, а взяты у информационщиков. И я отвечал: «Нет, не боюсь. У нас разные задачи». Кстати, когда я монтировал, не раз думал вгорячах, что руки бы отрубил телевизионным операторам. Как они снимают? Их цель — подснять любую картинку. Что в ней будет — не важно, главное, вовремя передать материал в эфир. Они не умеют длинный план держать. Новостные программы всегда построены на коротком кадре, на монтаже аттракционов, на постоянной смене изображения. И у зрителя остается поверхностное впечатление о войне, которое не откладывается в подсознание.

У кинематографистов же совершенно другая задача. Мы все подробно показываем, комментируем. А как снимаем? Допустим, в Таджикистане выходит десантно-штурмовая группа в рейд на неделю, и ты идешь с ними. Нам такая удача выпадала. Переодевались в камуфляж, брали в руки оружие, ведь случись что, никто не станет выяснять в бою — журналист ты или солдат. Ты не посторонний наблюдатель, ты находишься внутри событий. Так и шагаешь с группой всю неделю, снимаешь, как люди идут, какое количество вооружения на себе тащат, что отражается на их лицах в тот момент, когда они сбрасывают с себя эти гранатометы, автоматы и, вымотанные, как сто чертей, наконец дрожащими руками закуривают сигарету. Это бесценные кадры. Информационщикам они не нужны, а нам необходимы, потому что мы снимаем кино.

Нам хотелось потрясти общественное сознание России, но этого не случилось по той простой причине, что «Прокляты и забыты» не взяли центральные каналы. Его показывали только по «Культуре», «ТВ Центру» и ТВ-6. Но у нас был невиданный видеотираж, почти 50 тысяч экземпляров. Для неигровой картины — небывалое количество. Она расходилась бы и дальше, если бы во время августовского кризиса не умерла фирма, которая ее тиражировала.

З. Не знаю, наверное, сказалось воспитание. Сама среда, атмосфера моего детства, тех трудных, полуголодных лет, воспитали уважительное отношение к фронтовикам. Да еще рассказы взрослых — у меня мать очень тяжело пережила голод, эвакуацию, в восемь лет она уже к станку встала. И я, служа в армии, написал порядка пятнадцати рапортов, чтобы меня отправили в Афганистан, но меня увезли в противоположную сторону, на Дальний Восток. Видимо, в Главном политическом управлении решили, что если я так настойчиво добиваюсь отправки в Афганистан, то собираюсь бежать за границу.

А на самом деле я, как и многие мои товарищи, просто считал, что должен быть там, где опасно. И был глубоко оскорблен тем, что мой юношеский порыв оказался невостребованным. Может быть, эта тогдашняя невостребованность и сказалась на моем решении ехать в Чечню. Попробовал я себя в качестве участника боевых действий по полной программе — четыре с половиной года постоянных командировок на войну, тринадцать боевых операций, шесть правительственных наград, потеря ноги. Странный мы народ, физические жертвы у нас ценятся выше нравственных: я стал известным человеком именно после того как потерял ногу. А то, что я на этой войне мог сломаться психологически, никому не интересно.

И это никакой не подвиг. Обстоятельства сложились так, что я без этого не могу, невзирая на возраст, на протез. Понимаю, что эта война неправедная, но считаю своей обязанностью там находиться и снимать все, что происходит.

Страшно ли? В самой Чечне — нет. Там работаешь «на автомате», к тому же есть такое спасительное средство, как водка, которая несколько притупляет бдительность, недаром медики говорят: «Смелого пуля боится, в пьяного хрен попадешь». Но когда возвращаешься из командировки, понимаешь, какую опасность миновал. Тогда, конечно, страшно. Лежишь, бывает, ночью и думаешь: «Ну зачем тебе это нужно? Ведь убьют или руку еще оторвут». И все равно едешь. И не я один. Едут люди, которых никто не заставляет, что-то их гонит, влечет.

Война — в определенной степени разновидность наркомании. Есть люди, в основном представители всевозможных спецподразделений, которым не нужны мотивировки, чтобы убить человека. Война — это еще и совершенно иная фаза человеческих отношений, основанных на качествах, о которых в нашей жизни и говорить-то не принято. В мирной жизни мы живем по волчьим законам, а там ценятся порядочность, отвага, надежность. От одной только мысли, что убили твоего товарища, у тебя, как мы это называем, «башню сносит». Вот, к примеру, в 93-м году группе «Альфа» предложили взять Белый дом. Ребята отказались. «Ну хорошо, тогда хотя бы покажитесь там, чтобы защитники Белого дома вас увидели и поняли, что разумнее сложить оружие». Они подъехали. Снайпер — естественно, с ельцинской стороны — убил командира. И все. Этого было вполне достаточно, чтобы бойцы пришли в ярость.

4. «Прокляты и забыты» — это не голословное название, оно абсолютно соответствует действительности. Его можно трактовать как пацифистское. Хотя что бы я ни думал о чеченской войне, я все-таки желаю своим героям победы, потому что поражение унижает. Грязью поражения Отечество измазало их уже достаточно.

Но если чеченская война — и первая, и вторая — абсолютно неправедная, в Таджикистане мы находились по праву. Во-первых, там существовала угроза крайнего мусульманского экстремизма и мы ее отодвигали от рубежей России. А во-вторых, по Таджикистану прокатывался колоссальный вал наркотиков, там пролегал большой героиновый путь. С ослаблением наших пограничных войск на таджико-афганской границе этот путь был совершенно открыт. А надо ли объяснять, что такое наркотики? Это оружие помощнее будет, чем военная техника.

Хочу сказать и о том, что, видимо, менталитет российский таков, что нас периодически должны сотрясать какие-то катаклизмы, и тогда все встают плечом к плечу на защиту своих идеалов. К примеру, я считаю, что Великая Отечественная война в известной степени спасла нас от вырождения. К тому времени едва ли не все стучали друг на друга, дабы не быть самому посаженным. Берия даже издал негласное распоряжение: прекратить учитывать доносы родственников. Война, как ни чудовищно это звучит, затормозила процесс человеческого падения. Сегодня он снова близок к апогею...

5. На этот вопрос, мне кажется, я ответил своим фильмом.

6. У нас много хороших картин снято о войне. Я на них рос, и они не могли не отразиться на моем творческом мировоззрении. То, что положено на полочки подсознания, рано или поздно выходит наружу. Но сознательно я не следовал никаким традициям и ни на кого не ориентировался. Делал так, как это вижу и как считаю нужным, — перемешивал самые разные кадры, сталкивал съемки из Таджикистана со съемками из Чечни, противопоставлял их московским тусов-

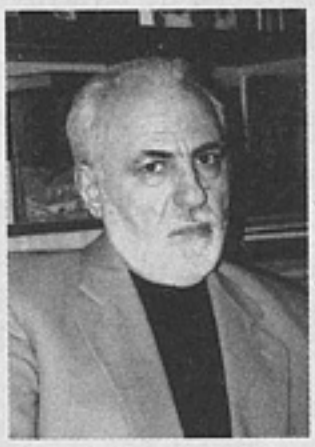
кам, которые так ненавижу. Меня за это потом просто в грязь втоптали. Я пытался защищаться. Я же снимал не посетителей консерватории и не домохозяек, жарящих по утрам яичницу. Я взял всю мерзость и грязь нашего общества. Ибо считаю, что это для всех нас огромная угроза. Идет вал бездуховности. Еще немного, и он нас накроет...

Избранная фильмография

«Прокляты и забыты», полнометражный документальный фильм (1997)
Автор сценария и режиссер **Сергей Говорухин**
Гран-при Открытого фестиваля неигрового кино в Екатеринбурге, 1998
«Ника» за лучший документальный фильм, 1998

СУЛАМБЕК МАМИЛОВ:

«Фильмы о Чечне не нужны государству»



1. Великая Отечественная война, в отличие от войны в Афганистане и в Чечне, была освободительной, общенародной войной. Советский Союз защищался от напавшего на него агрессора, и вся страна — от солдат до мирных жителей — знала, во имя чего воюет.

А что делали мы в Афганистане? Выполняли свой интернациональный долг, как трубили в прессе? Всерьез ответить на этот вопрос могли бы только люди из высших эшелонов советской власти.

Почему произошел военный конфликт в Чечне? То, что мы знаем из телевизионных сообщений, далеко не исчерпывает возникающие вопросы. Говорят — из-за нефти, но вряд ли только из-за нее. Я сам ингуш, родился в Орджоникидзе, но после возвращения из ссылки в 1957-м волею судьбы оказался в Грозном. Это был красивый город, 500 тысяч жителей. На моих глазах происходило восстановление и строительство культурных объектов. Был драмтеатр, кукольный театр, замечательный краеведческий музей. Был знаменитый на всю страну нефтяной институт. И все это сровняли с землей, ничего не осталось. Народ, не сохранивший свои памятники, будет вычеркнут из мировой культуры.

Почему это случилось? Именно потому, что никто не может ответить на этот вопрос, невозможно сейчас снимать фильмы о чеченской войне. Нужна определенная временна́я дистанция, чтобы понять, что происходит, отсечь сиюминутное, выделить глубинные, подспудные причины. «Большое видится на расстоянье». Даже Лев Толстой, побывав в молодости на Кавказе, написал своего «Хаджи-Мурата» много лет спустя. Между прочим, и о Великой Отечественной войне интересные фильмы стали появляться лет через двенадцать-пятнадцать после конца войны. А во время войны снимались наивные агитки, высмеивающие врага. Перефразируя Золя, можно сказать: «Фильмы на злобу дня умирают вместе с этой злободневностью». Кто, кроме историков кино, помнит сейчас «Боевые киносборники»? Зато сколько фильмов, сделанных в 60 — 70-е, стали классикой советского и мирового кино. Лучшие из них, на мой взгляд, — экранизации произведений писателей, которые сами прошли войну, — Бакланова, Кондратьева, Быкова.

2. В обществе заказ на такие фильмы имеется, да только государству они не нужны. Государство денег на фильм о чеченской войне не даст. А что касается гражданского темперамента, то дело не в его отсутствии у художников и не в их инфантильности (у многих наших режиссеров достаточно серьезная творческая биография), а в том, что они в шоке от происходящего. Все эти ужасы, что постоянно показывают на телеэкране, кровь, страдания, беженцы — это настолько потрясает, что нужно время, чтобы почувствовать себя способным осознать эту трагедию и занять позицию. Не случайно и то, что тема чеченской войны у нас почти целиком отдана телевидению. Сегодня вообще телевидение выходит на первый план, оно стало очень богатым, там есть деньги, есть возможности, и потому оно перехватило инициативу у кинематографа в плане документальной фиксации событий по горячим следам. Но это именно фиксация, не больше.

На телевидении перебор с жестокостью. В ежедневной новостной программе собирается целый блок трагических событий — бойня в Чечне, политические убийства, катастрофы, землетрясения. Сплошной ужас, просвета нет. Но должен же быть свет в этом туннеле мрака? Хотя бы проблеск надежды? За что зацепиться взору, на что откликнуться душе?

Поток ежедневной драматической информации давит, угнетает. Я понимаю, что ее необходимо давать в эфир, я понимаю, что оператор, снимающий военный сюжет, рискует жизнью и он достоин наград, но ведь драматургия его сюжетов формируется помимо его воли, он сам внутри событий и только фиксирует их. При этом легче всего снять то, что бросается в глаза, — убитых, раненых, оставшихся без крова озлобившихся людей. На любой войне много негативного, мерзкого, но есть и проявления лучших человеческих качеств, я уверен в этом. Нельзя жить с ощущением, что ты в аду. Надо, чтобы люди очнулись, поняли, что они люди...

3. В моем фильме «Ночевала тучка золотая...» тема войны проходит опосредованно. Война — грязное и жестокое дело, а я не люблю натурализм, не люблю показывать кровь, убийства. Антивоенную картину можно сделать без единого выстрела в кадре, это для меня гораздо интереснее, чем разгул пиротехники, когда все в кадре летит, сыплется, рвется.

Сюжет «Тучки» один к одному совпал с моей биографией. Я не нуждался в дополнительном материале — все, что показано на экране, я пережил сам. Мне было семь лет, и я прекрасно помню — на всю жизнь врезалось в память, — как нас выселяли. Ночью ворвались в дом солдаты, куда-то повели отца, потом нас везли на «Студебеккере», пересадили в товарняк, по дороге в Сибирь много людей умерло.

В повести есть эпизод, когда встречаются два эшелона — в одном на Кавказ едут дети-детдомовцы из Подмосковья, в другом везут в Сибирь детей, выселенных с Кавказа. Вполне могло быть, что в этих эшелонах находились и мы с Приставкиным, он в одном, а я в другом. Может быть, поэтому и отдал мне свою повесть Анатолий Игнатьевич, когда спустя сорок лет мы с ним встретились. У нас с ним общая биография. Мы все это знаем изнутри, это наша общая боль, крик души. Но сверхзадача фильма была не в том, чтобы разбередить старые раны. Нам хотелось сказать: «Это не должно повториться».

Да, нельзя постоянно наступать на одни и те же грабли. Но, как сказано у Екклезиаста, ничто не ново под луной. Все повторяется, дремлющий вулкан снова оживает. И снова ингуши и чеченцы покидают свою родину, только раньше их ссылали в Сибирь и Северный Казахстан, а сейчас они вынуждены сами бежать из родных мест.

Сначала я собирался снимать «Хаджи-Мурата». Это был сценарий, который году в 65 — 66-м написал для себя вместе с Расулом Гамзатовым и Владимиром Огневым Георгий Николаевич Данелия. Тогда их картина не состоялась, и вот в середине 80-х я обратился к Георгию Николаевичу с просьбой уступить мне этот сценарий. На Киностудии имени Горького была создана группа, мы поехали выбирать натуру, объездили весь Дагестан, но тут вышла повесть Приставкина «Ночевала тучка золотая...». Анатолий Игнатьевич позвонил мне, предложил встретиться. Помню, как он мне сказал: «Хаджи-Мурат» — это классика, никуда он от тебя не денется, а вот с моей повестью неизвестно, что случится. Пока идет перестройка — есть возможность ее снять...» Как знать, если бы я снял тогда «Хаджи-Мурата», он бы на что-то людям глаза открыл?

Вместе с Приставкиным я ездил в Чечню после первой войны. Тогда еще не

было теперешних разрушений, но все равно чувствовал я себя жутко. Ходил по улицам Грозного и не узнавал их: вот тут была площадь, тут стояли дома, а теперь одни развалины. У входа в парк, в котором находилась студия телевидения, где я когда-то работал, на деревьях висела размотанная кинопленка, везде валялись яуфы, а на месте самой студии зияла дыра. С нами был оператор, он немного поснимал, к сожалению, все снять было просто немыслимо.

А поехали мы туда, потому что задумали с Приставкиным документальную картину по следам «Тучки», хотели проследить, что могло произойти за это время с нашими героями. Увы, так и не нашлось спонсоров, которые помогли бы нам осуществить эту идею. Мы побывали там, где в 80-е работала наша съемочная группа и где когда-то мальчиком жил Анатолий Игнатьевич. Нашли те «ямки» (так называют серные источники), в которых в войну купались детдомовцы, а теперь купаются беженцы, постояли рядом, повспоминали свое детство...

4. Кому я сочувствую? На этот вопрос ответить невозможно. Фраза «На чьей вы стороне?» раскалывает нас на два лагеря, что, собственно, и нужно тем, кто затеял эту страшную войну.

Еще Лев Толстой вопрошал: зачем людям убивать друг друга? Всем хватит места. В повести Приставкина к такому выводу пришли дети — чеченец Алхазур и русский мальчик Коля. Они стали считать себя братьями.

Я уверен, что чеченская война должна открыть нам глаза на простую истину — мы живем не во времена средневековья, входить в XXI век нужно, опираясь на нравственные ценности.

А если говорить о пацифизме — не могу сказать, что я толстовец-непротивленец, но я очень многое пересмотрел в себе под влиянием Толстого. Когда работаешь над его произведениями, невольно попадаешь под его гипноз. И теперь любая война вызывает у меня только чувство сострадания к тем, кто оказался в нее втянут. Тем более для меня не существует разделения людей по национальному признаку. И если бы можно было, я в паспорте писал бы не национальность, а порядочный это человек или нет.

5. Я не могу снимать о том, чего не знаю, у меня это просто не получается. И в фильме «Ночевала тучка золотая...» мой собственный опыт (не боевой, естественно, а мой личный опыт) мне помогал очень серьезно. Хотя в какой-то степени — вот парадокс! — он в то же время и мешал, потому что я понимал, что в жизни все было еще трагичней, чем в моем фильме. Но иначе и быть не могло. Наш фильм — один из первых на эту тему, он снимался еще при советской власти, и просто чудо, что его вообще разрешили. Пришлось идти на какие-то компромиссы, сократить двухсерийную картину до одной серии, и все равно «Тучку» долго не выпускали, особенно в тех районах, где все это происходило. В Чечено-Ингушетии премьеру вообще сорвали.

Но повторю — личный опыт в творческой работе всегда важен. Самые большие достижения в фильмах о войне были у людей, которые воевали, которые прочувствовали войну на собственной шкуре, сидели в окопах, шли в атаку, лежали в госпиталях.

6. Хорошие фильмы о минувшей войне смотрю часто, и, конечно, они меня многому научили. Это великая школа. В военных картинах все острее — четко обозначен конфликт, четко прописан сюжет. Тот, кто хочет научиться создавать темпоритм, ставить массовые сцены, может многое почерпнуть в них. И если я когда-нибудь буду снимать фильм о чеченской войне, то обязательно воспользуюсь опытом наших мастеров. Еще Толстой говорил, что незачем все изобретать самому, когда что-то ценное уже придумано до тебя. Известно, к примеру, что едва ли не все литературные сюжеты введены в оборот Шекспиром. Тем не менее писатели продолжают писать. Оригинальность творца проявляется не столько в изобретении нового сюжета, сколько в искренности...

Избранная фильмография

«Ночевала тучка золотая...» (1989)
Экранизация одноименной повести А.Приставкина
Автор сценария **А.Приставкин**
Режиссер **С.Мамилов**
История депортации, показанная глазами детдомовских детей.

АЛЕКСАНДР НЕВЗОРОВ:

«О войне могут снимать только больные войной люди»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. Вы сознательно выбрали для своего дебюта в кинорежиссуре чеченскую войну как время и место, в координатах которых расположился сюжет «Чистилища»?

Александр Невзоров. Разумеется. Для меня это было очень серьезно и важно. Кроме всего прочего, война — область, известная мне исключительно хорошо. За счет личного участия в семи войнах.

Д.Савельев. Можете перечислить?

А.Невзоров. Пожалуйста. Значит, так... Это Приднестровье — дважды, потому что Приднестровье-то одно, а войны разные. Это Карабах. Это Югославия. Это Прибалтика — согласитесь, трудно не назвать войной то, что происходило в Вильнюсе и Риге. Это Абхазия. И это первая Чечня. Вот вам семь войн.

Д.Савельев. Есть режиссеры, которые перед началом работы придумывают своего рода девиз будущего фильма, формулируют для себя суть замысла. Вы формулировали?

А.Невзоров. Нет. Просто пытался извлечь некий засевший во мне осколок, а саму идеологию извлечения не изобретал. Я глубоко убежден, что фильмы о войне, вообще любые произведения о войне могут создавать только больные войной люди. Это не мое открытие, это мировая практика, и она вам не хуже меня известна. Когда собственные воспоминания начинают причинять физическое страдание, когда они являются болезнью, от которой необходимо избавиться и ты начинаешь искать способы, как это сделать, тогда и получаются фильмы. Или не получаются. Но, по крайней мере, появляются на свет. Современная война — это больно именно сейчас, в данную минуту, это не Великая Отечественная, на которую уже нескольким поколениям глубоко наплевать.

Д.Савельев. Появись сейчас фильм о той войне — он пройдет стороной?

А.Невзоров. Несомненно. Это уже давно так. Мы же прекрасно знаем, что достаточно изощренные в художественном смысле фильмы, как, скажем, «Проверка на дорогах», оставляют публику равнодушной. Я имею в виду публику в широком смысле — есть рейтинговая шкала, она не врет. Да и просто боевики, облегченные версии вроде «Освобождения», тоже серьезного отклика не имеют. Я не очень люблю «Чистилище», лучше других знаю его недостатки. Но я вот что скажу. Во время думской избирательной кампании мне приходилось общаться со многими людьми, это простой, много раз обманутый, жесткий народ. И берусь утверждать после тех встреч, что на поверхности общественного сознания «Чистилище» прочертило довольно глубокую царапину.

Д.Савельев. Фильм о Великой Отечественной такую царапину уже не прочертит?

А.Невзоров. Нет.

Д.Савельев. Допустим, вы продюсер и вам принесли классный сценарий на материале прошлой войны — деньги не станете искать, фильм не запустите?

А.Невзоров. Дело не в сценарии. Нужен человек, который болен войной. А это очень редкая болезнь в сегодняшнем феноменально равнодушном обществе. Такая же редкая, как тропическая лихорадка или высыхание кожи в пустыне. Человек должен болеть этой болезнью и при этом быть не просто солдатом, а неким чувствующим и интеллектуальным существом, способным высказаться посредством фильма. Самое удивительное в картинах о войне, что совершенно не важно, плохие они или хорошие. Художественные достоинства остаются на третьем-пятом месте: царапина, которую фильм оставляет, глубока вне зависимости от этих достоинств.

Д.Савельев. Выходит, скудное количество фильмов о нынешних войнах объясняется тем, что наша режиссура слишком здоровая?

А.Невзоров. Здоровой я бы ее не назвал, она больна, но определенно не той болезнью, о которой я говорю. Да хоть бы и на западный кинематограф взглянуть — там серьезных фильмов о войне раз-два и обчелся. «Апокалипсис», «Взвод», а дальше боевики, они приходят и уходят бесследно. А в первых двух случаях мы имеем дело с людьми явно больными, причем к Оливеру Стоуну это относится в большей мере.

Д.Савельев. Я-то считаю, что список серьезных западных фильмов о войне «Апокалипсисом» и «Взводом» далеко не исчерпывается, но речь сейчас не о них, а о нас. Как вы думаете, это в порядке вещей, что больных войной так мало, хотя она является нашей повседневной реальностью?

А.Невзоров. Тут очень подлую роль играет телевидение, которое делает нам прививки. Вы же знаете, для чего существуют прививки. Чтобы пережить болезнь в облегченной форме. Вот телевидение дает возможность переболеть войной мало-помалу. И у общества, даже если оно готово перенести болезнь всерьез, из-за этих регулярных ежевечерних микродоз возникает иллюзия, что так оно и было на самом деле. Что болезнь была настоящей.

Д.Савельев. Кино сдало войну телевидению без боя или телевидение отняло ее у кино?

А.Невзоров. Ну, нельзя же сказать, что туберкулез, например, полностью под контролем медиков... Если режиссер и вправду войной болен, то он зрителя заразит и никакие телевизионные прививочки не сработают, окажутся бессильны.

Д.Савельев. А пока что они эффективны?

А.Невзоров. Пока что да.

Д.Савельев. Вы из числа немногих больных, это ясно. Посредством «Чистилища» пытались вытащить свой осколок, рассказывали о событиях 4 января 1995 года, о боях за грозненский госпиталь, участником которых были. Вы не ощущали противоречия между выбранной вами игровой формой и документальной подлинностью событий, что легли в основу сценария?

А.Невзоров. Никакого противоречия, о чем вы? Как раз в документалистике я вынужден был бы играть, а здесь мне представилась возможность написать картину, как живописцу, точечка за точечкой, мазочек за мазочком. Реальность, запечатленную в памяти, я воссоздавал как фон. Война — одно из действующих лиц в моем фильме. Вообще полученный опыт позволяет мне уверенно утверждать: разница между игровым и документальным кино придумана теми, кто не умеет делать ни то, ни другое.

Д.Савельев. Сформулировано категорично. Не могли бы вы свою мысль развить?

А.Невзоров. По сути, это одно и то же — просто игровое кино обладает в тысячу раз большими возможностями и богатством приемов. Ну, как виолончель в сравнении с балалайкой.

Но есть и различия. В документальном кино нужно долго ждать и высиживать, в игровом — вынашивать. Вот необходим мне кадр, где метеорит попадает в высотный дом. Не важно, документальный это фильм или игровой, главное — крики, стоны из-под завалов, кровь хлещет, пожарники суетятся. Значит, есть два пути. Первый — выбрать дом по своему усмотрению, установить камеру и потом сидеть ждать лет триста, пока не упадет метеорит. А можно метеорит сбросить на дом компьютерным монтажом и получить тот же самый эффект, но

контролируя процесс. Не говоря уже о том, что дяденька с ломиком, бутафор-профессионал, сделает пулеметную «строчку» в двери гораздо убедительней, чем реальный пулемет.

Д.Савельев. Вы считаете, что этим различия между игровым и неигровым кино исчерпываются?

А.Невзоров. Я считаю, что результат воздействия на зрителя — если ты поставил задачу на него воздействовать — будет один и тот же. Документалисты обладают более острым ощущением правды в изображении, чем те, кто всю жизнь занимался игровым кино и создавал так называемые художественные миры. Одно дело — режиссер при беретке и шарфе, с некими общими представлениями о том, как все должно быть. И другое дело — Невзоров, который вырос из документалистики и знает, как все есть на самом деле.

Д.Савельев. Помню, Невзорову, который знает, как все есть на самом деле, в свое время инкриминировали непозволительную практику ударов ниже пояса, пренебрежение болевым порогом зрителя. Это я «600 секунд» имею в виду. Снимая фильм о чеченской войне, вы думали о степени дозволенности того, что запечатлевает камера и отразит экран?

А.Невзоров. Думал, конечно же. Не на съемках, правда, там не до того, а в процессе монтажа. Сказать, что я не терплю насилия на экране, было бы лицемерием, да? Однако я, например, решительно изъял из готового фильма сцену, где режут овцу. Люди делают друг с другом черт знает что — это остается на их совести. Это их проблемы. Но я не выношу насилия по отношению к животным.

Д.Савельев. На шоковые кадры-удары вы шли сознательно?

А.Невзоров. Я не мог от них отказаться, потому что взялся говорить о вещах запредельных и страшных по определению.

Д.Савельев. Сохранить героям имена их прототипов и даже радиопозывные оставить без изменений — это принципиальное решение?

А.Невзоров. Мне было так легче писать сценарий, а пока писал — привык. Сперва думал изменить, а потом понял, что само звучание этих имен и фамилий мне очень дорого. И оставил как есть.

Д.Савельев. Все прототипы ваших героев выжили?

А.Невзоров. Нет, не все.

Д.Савельев. Выжившие согласились с тем, что их имена вы отдали вашим экранным героям?

А.Невзоров. Разумеется, я это с ними обговорил. За дни, проведенные вместе в Грозном, они стали моими лучшими друзьями.

Д.Савельев. Приступая к работе над фильмом, вы соотносили себя с советской традицией военного кино — пусть даже и от противного?

А.Невзоров. Нет, нет и нет, ни от противного, ни от позитивного, никак не соотносил. Даже не думал об этой традиции. Увы, понимаю, что рабство во мне все равно не дремало.

Д.Савельев. Вы все же чувствовали себя невольным рабом этой традиции?

А.Невзоров. Я невольно следовал тем канонам, которым мне следовать не хотелось. Так получалось автоматически — слишком велик был груз виденного ранее. Все эти кошмарные накопления и отложения в памяти, как бы интеллектуальные моллюски, облепившие днище корабля, нисколько не способствовали его движению, наоборот, затрудняли дело. В некотором смысле я шел на поводке у традиции и слишком поздно это осознал, слишком поздно понял, что следует волевым решением освободиться и стать совершенно отвязанным.

Д.Савельев. Что для этого нужно? Сказать себе: «Стоп. Ничего подобного до меня не существовало, я начинаю с белого листа»?

А.Невзоров. Нужно было просто не обращать внимания на профессиональные обязательства. На необходимость тащить сюжет, лепить рельефные характеры. Все это можно не соблюдать.

Д.Савельев. И сочинять некий аморфный экзерсис без сюжетного хребта и объемных персонажей?

А.Невзоров. Как раз в результате таких действий могла получиться более органичная структура, более точная линия могла быть вычерчена.

Д.Савельев. Положим, решить вопрос отказа от жанра вам удалось. Ни к одному из жанровых берегов «Чистилище» не прибилось.
А.Невзоров. И слава Богу, это хотя бы чуть-чуть выдвигает его из общего ряда, но мне следовало действовать еще решительнее.
Д.Савельев. У вас, вероятно, была финансовая возможность снимать «Чистилище» на хорошей пленке?
А.Невзоров. Была, конечно.
Д.Савельев. Тем не менее вы предпочли видео. Это следствие сознательного эстетического выбора?
А.Невзоров. Да нет, это от моего безразличия. Как цвет резиновых перчаток у хирурга — ровно никакого значения не имеет, абсолютно несущественный вопрос. Видео было самым простым вариантом, и я на него пошел. Мне не хотелось кинематографического переусложнения, мне хотелось как можно меньше кино.
Д.Савельев. Иными словами, вы боялись, что на «кодаке» чудовищное будет выглядеть красивеньким?
А.Невзоров. Дело не в красивеньком. Киносъемка технологически сложнее, чем работа на видео. Она не дает возможности немедленно оценить снятый материал, вот что главное.
Д.Савельев. Почему же, дает. Вы можете тут же, на площадке, отсмотреть дубль на видео.
А.Невзоров. Но вы же знаете великую разницу между этими «картинками». Мне необходимо видеть то, что реально будет на выходе.
Д.Савельев. Опыт советского военного кино вы не хотели принимать в расчет. Но кроме него был еще небольшой опыт российского кино о новых войнах. «Кавказский пленник» вышел раньше «Чистилища» — вы посмотрели его до начала своих съемок?
А.Невзоров. Посмотрел. Никаких эмоций у меня он не вызвал.
Д.Савельев. Ни приятия, ни возмущения?
А.Невзоров. Вообще ничего. Понимаете, это кино. Неплохое кино, которое не имело ничего общего с тем, что чувствовал я. Его автор не болен, он здоровый человек.
Д.Савельев. А что вы имеете в виду, когда говорите «это кино»?
А.Невзоров. Я имею в виду искусственную конструкцию, умело собранную, но преследующую вполне определенную цель — развлечь зрителей в течение полутора-двух часов. Мне кажется, это очень далеко от той, скажем так, симптоматики, которую необходимо вытащить на свет Божий. И не только вытащить, а заразить ею огромное число людей, заставить их переживать вместе с тобой.
Д.Савельев. А то обстоятельство, что в «Кавказском пленнике» задачи нескучного досуга решались в обращении к такой горячей материи, не играло для вас роли, не казалось этически сомнительным?
А.Невзоров. Ни малейшей роли не играло. Что же касается нравственности-безнравственности, то об этих категориях вообще говорить бесполезно. Так что лучше и не начинать. Ну, использовали чеченскую тему в своих целях — имели право.
Д.Савельев. Идеология этого фильма была вам абсолютно безразлична?
А.Невзоров. Сказать, что она спорная в основе своей, значит ничего не сказать. Но она традиционно киношная, она абсолютно подчинена кинематографическим условностям и потому к войне как таковой отношения не имеет.
Д.Савельев. Насчет просто киношной идеологии я не согласен. Там все довольно прозрачно: благородный горец, его великодушная внучка, спасающая русского салагу, ничтожный офицер-федерал. То есть вполне осознанный политкорректный расклад, имеющий в виду вполне конкретного западного адресата.
А.Невзоров. Я все же думаю, что там все политические интерпретации вторичны, а первичны драматургические законы. Главным образом, закон разного рода полюсных систем. Взять того же ничтожного федерала, по вашему определению. За счет того, что его играл Олег Меньшиков...
Д.Савельев. Нет, я имел в виду майора, которого играл Алексей Жарков. А Меньшиков там прапор-наемник.
А.Невзоров. Тоже, впрочем, достаточно ничтожный. Но Меньшиков создал богатейший образ — это богатство служило противовесом искусственно заданному, но сильному старику чеченцу, который не был сыгран по-настоящему.

Д.Савельев. После «Чистилища» вышел «Блокпост», имел успех. Вы его видели?

А.Невзоров. Видел и могу сказать, что это хорошее кино и что автор «Блокпоста» — тоже здоровый человек. Безусловно здоровый. Опять же игра, конструктор — солдатики, горцы, бэтээры. Не более того. Вот вы спросили, почему фильмов о войне мало. Во-первых, потому что нет настоящих больных, во-вторых, существует система прививок и, в-третьих, боевик на эту тему вызовет дикое раздражение — ваше, мое да всех. Я готов понять, когда нынешняя война положена на алтарь какого-никакого, но искусства — в том же «Кавказском пленнике», в «Блокпосте». Но я абсолютно не готов смириться с тем, что она станет достоянием киношного шоу-бизнеса. Вот тогда я восстану. Но поскольку это будет моим внутренним восстанием, все ограничится неприязнью, раздражением, ненавистью.

Д.Савельев. Если бы вы сегодня решили снять фильм о первой чеченской войне, о тех же событиях 4 января 1995 года, это был бы уже другой фильм?

А.Невзоров. Ни в коем случае. Это было бы то же самое кино. Это было бы повторением тех же самых ошибок, что я насовершал в «Чистилище». Я пошел бы тем же путем, потому что должен был пройти именно им. И не важно когда — сегодня или три года назад. Засевший во мне осколок я бы тянул точно таким же способом.

Избранная фильмография

«Чистилище» (1997)
Видеофильм о боях в Грозном в январе 1995 года
Автор сценария и режиссер **А.Невзоров**

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН:

«Россия проигрывает ...»

1. Что такое «адекватное воплощение»? Оно невозможно уже потому, что прежде всего среди кинематографистов практически нет людей, которые прошли через все это. Я, например, абсолютно не считаю себя военным человеком. Хотя, когда служил в армии, в меня стреляли, и я знаю, что когда в тебя стреляют, это не очень приятно. «Пешаварский вальс», «Афганский излом», «Нога» — нормальные картины. А про их «адекватность» смешно говорить. Адекватности нет.

И с кинематографом о Великой Отечественной войне нельзя сравнивать. С той войны прошло довольно много времени, прежде чем появились хорошие вещи. Это случилось только в 60-е годы и позже, когда вышла проза Бакланова, Быкова, Кондратьева, этих представителей младшего офицерского состава, которые прошли войну. А до этого ура-патриотические вещи были. Вероятно, каждый процесс требует какого-то периода осмысления — гражданского, художественного.

Социальный заказ на произведения об Афганистане в те времена был вообще невозможен. Афганистан — это была война за пределами страны, война, о ко-

торой молчали, вокруг был вакуум. Шоры были у общества и у людей, которые могли бы все же что-то сказать. Но не могли говорить по вполне понятным причинам. С Чечней в известном смысле проще. Это внутреннее дело, как конфликт в коммунальной квартире, где ты живешь: тут уж никуда не денешься, невольно становишься участником.

2. Снимать «Блокпост» необходимости никакой, конечно, не было, немножко случайный был процесс. Изначальный сценарий был написан давным-давно, назывался «Поводырь» — о конфликте на границе империи, которая в то время еще не распалась, но я тогда сфантазировал ее распад. А потом сценарий трансформировался в «Блокпост», потому что у меня была идея снять фильм по «Рубке леса», «Разжалованному» и «Набегу» Льва Николаевича Толстого. И еще я туда привлекал замечательную переписку его с тетей. Я хотел снимать фильм о том времени, о юнкере Льве Толстом, который воюет на Кавказе. Кстати, очень многие люди, которые потом в русской литературе, в искусстве не последнее слово сказали, воевали на Кавказе. Считалось это почетным. Они вдохновлялись государственной идеей: набегам горцев надо было поставить заслон. Сейчас представить себе невозможно, чтобы из Москвы, Петербурга добровольно ехали бы на Кавказ воевать. Россия тогда вела все-таки имперскую войну — захват новых территорий. А сейчас идет отстаивание границ старой империи, непонятное отстаивание. Да и сама нынешняя война в Чечне — загадка. Процесс ее возникновения можно только моделировать. Некоторое время назад я написал заявку сценария «Воздух» для ОРТ, но до сценария дело не дошло — заявку сразу отвергли. И я понимаю, почему: господин Березовский занимает достаточно солидное место в политической структуре, имеющей отношение к Кавказу.

«Воздух» — на криминальном и банковском жаргоне — это деньги. Все помнят историю с фальшивыми авизо. Так вот, требовалось найти область России, чтобы реализовать эти авизо. Чечня оказалась самым удобным регионом, куда можно было пересылать, а в дальнейшем обналичивать эти авизо. А потом, чтобы все дело скрыть, почему бы не развязать «маленькую победоносную войну»? Для чего, в свою очередь, нужно возбудить — на бытовом уровне — чью-то к кому-то ненависть. Думаю, изначально все было очень хорошо спланировано. Потому что у чеченской нации, как и у ингушской, претерпевшей в 1944 году депортацию, репрессии и прочее, осталась обида и чувство отторжения от империи. Ссору на базаре спровоцировать элементарно просто. Но в какой-то момент она вышла из-под контроля: назад повернуть уже нельзя.

«Воздух» и должен был обо всем этом рассказать. То есть я это все выдумал, я не знаю, как на самом деле все происходило. Может быть, тоньше...

Для нормального человека Чечня — кошмар и ужас, а для нас... Ну, существует в квартире комната, жильцам которой позволительно, скажем, приходить к соседям и брать все что заблагорассудится. Помню рассказ моего оператора, который еще в 91-м или 92-м ездил снимать какой-то фильм о лошадях ахалтекинской породы: поезд в Чечне остановили, в вагон зашли молодые люди с автоматами и, слава Богу, камеру не взяли, но все остальное унесли.

То есть, вероятно, *кому-то* было выгодно иметь неконтролируемую область. На которую можно было сваливать некоторые вещи. Пропажу денег, еще что-то. Я, например, считаю, что первая чеченская война была войной по отмыванию капиталов, правда, непонятно чьих. Мы никогда об этом и не узнаем. Почему первым делом в ту чеченскую кампанию разбомбили центральный банк? И никаких документов не осталось? Если что-то делается — значит, это кому-то выгодно. Почему сейчас сохраняются лагеря беженцев? Это выгодно Ингушетии — она получает дотации на этих несчастных, и дотации эти наверняка в какой-то степени разворовываются. Почему беженцы не возвращаются? Потому что дотации получают. А вернуться и начать строить дома — трудно, надо же серьезно этим заниматься. Легче, наверное, просто так жить. И кто-то провоцирует, подогревает этот процесс, наверное, сознательно, просто заинтересован в нем.

В принципе, на мой взгляд, эта война спровоцирована самой Россией. Если тебе негде работать, если ты ничего не получаешь, если тебе не выплачивают пенсию — что тебе еще делать, как не воевать? Тем более что в определенных кругах накопилось довольно много оружия. То есть, купив автомат за небольшие деньги, можно добывать большие деньги и чувствовать себя человеком. А Россия... Россия проигрывает еще и информационную войну. Как внутри страны, так и за ее пределами. Франции могли бы напомнить, что у них была Вандея.

Англии — объяснить про Ольстер и Ирландскую республиканскую армию. Конфликтных ситуаций везде полно. Но почему всюду власть обеспечивает людям нормальное существование, как, например, в Канаде, не доводя дело до голосования за отделение Квебека? И не происходит там насыщения оружием, хотя, я думаю, в той же самой Канаде вооружить несколько тысяч человек — при их промышленности, при их возможностях — не составило бы особого труда.

В этой ситуации нам бы нужно объединить нацию. Сплотить ее, может быть, при участии той же самой Чечни. Как? Нормальным разговором о том, как вообще нужно и должно существовать в этом мире. Но мы не готовы к нормальному существованию — прежде всего, конечно, экономически. Повторяю: кому-то выгодно, чтобы эта конфликтная ситуация возникла. Однако об этом говорить уже не имеет смысла. Люди, которые стоят с той стороны с оружием в руках, защищают свою идею — нормальную идею нормального существования. Идею независимой Ичкерии. Защищают свой дом. Или мстят за дом разрушенный, за поругание. То есть конфликт принял абсолютно другие формы. Он уже перешел в разряд кровной мести, инерционной озлобленности.

Так же понятна и ситуация нашего солдата. Кто-то воюет, потому что подписал контракт. Кто-то — потому что его послали, может, даже против его воли. Иной — потому что на его глазах убили друга. Иной — за идею, может быть, еще не осознанную: за идею нормальной России.

Я не думаю, что эта война быстро закончится. В «Блокпосте» в начале, когда идет представление героев, были слова о том, что рядом с прапорщиком Ильичом идет пес Кастро, который с ним «еще с Чечни». Так вот, меня попросили убрать «еще с Чечни». Более того, в картине говорят на черкесском языке, а черкесская языковая группа на Кавказе достаточно широко распространена: Адыгея, Карачаево-Черкесия, черноморская прибрежная зона и так далее.

Нет оснований рассчитывать на то, что все быстро успокоится. Партизанскую войну после депортации чеченцы вели двадцать лет, с 1944 по 1964 год. А то, что мы ничего об этом не знаем, так надо спросить у КГБ: что делали люди, которые возвращались после Победы на родину и обнаруживали, что родины нет? Оружия тогда тоже было достаточно. И я знаю, например, что в Нальчике в конце 60-х за один раз было уничтожено четыре тысячи стволов. В принципе, Кавказ никогда особо спокойным не был. Может, за исключением конца XIX века, когда и Россия была вполне стабильна, и рубль был стабилен. Все-таки подобные конфликты и сепаратистские устремления возникают в странах, где отсутствует экономическая стабильность. Отделение от Индии определенных территорий яркий тому пример. А мы, наверное, те же самые индусы, как утверждает писатель Виктор Ерофеев.

3. Региональные войны, конечно, чушь полнейшая во всех отношениях. Они никак не влезают в нормальные человеческие рамки. Это не освободительная война, не гражданская война.

Что касается справедливости-несправедливости... Таких понятий просто нет. Это все марксизм. Словосочетания «справедливая война», как и «справедливое убийство», не может быть в языке, являющемся структурой, отражающей народную нравственность. Всякая война — зло. В войне не бывает победителя вообще. Мы победили в Великой Отечественной Германию. А по уровню жизни, по уровню существования ветеранов у нас и у них... Нет, не бывает ни победителей, ни побежденных.

И нельзя же думать, что вся чеченская нация или ее значительный процент — террористы. Это глупость. Даже если какие-то отморозки взрывают в Москве дома и Москва в ответ посылает войска, которые начинают крошить всех подряд, невозможно представить себе, что какой-то процент людей из тех, кто имеет оружие под рукой, не возьмет его и не пойдет защищать своих. И потому опять — здесь нет ни победителей, ни побежденных, ни правых, ни виноватых... изначально.

4. Конечно, никакого боевого опыта у меня нет. Но для меня война — это не стрельба двадцать четыре часа в сутки. Кто-то из немцев, из военных историков, написал: боевые действия занимают один-два процента всего времени войны. А остальное — затишье, ожидание. И в «Блокпосте» такая перманентная война. На самом деле я пытался спрогнозировать, что может быть с нами в реальности не только на Кавказе, но везде, где идет война.

Что такое боевой опыт? Войну выигрывают не спецназовцы — крутые парни типа Сталлоне или Шварценеггера. Войну выигрывает человек — метр с кепкой

на коньках, в потертом ватнике. Нормальный человек. Который боится быть убитым. Для которого проблема войны — это проблема поесть, выспаться и остаться живым. Это нормальное человеческое явление. Я в свое время очень порадовался маканинскому «Кавказскому пленному», где написано то, что мне близко: война — не где стреляют, война — где люди живут. И ужас в том, что люди воюют на этой земле, очень красивой, и не замечают ее красоты. Они заняты другим.

Мне близок солдат, который боится. Который спасает себя. Героем быть? Не знаю. Ну, можно впасть в состояние бешенства, грызть противника зубами, рухнуть на амбразуру дзота. Нет, «боевой опыт» — глупое понятие. Я, например, во всех своих фильмах почти все выдумываю. Но выдуманное вдруг становится реальностью. Скажем, в «Карауле» есть дембельский телевизор — я его выдумал. А потом приходили люди и говорили: у нас в части то же самое было.

5. Я в российском кинематографе, честно говоря, не видел ни одного нормального военного фильма. Может, кроме Германа — я имею в виду «Двадцать дней без войны» и «Операцию «С Новым годом» («Проверку на дорогах»). Война — дело неуклюжее и грязное. А у нас героика. Это странно. Хотя в детстве мне нравился фильм «Пядь земли» Андрея Смирнова и Бориса Яшина по Бакланову. И баклановская проза, пока я не прочитал Кондратьева. Но вообще о войне вот Лев Николаевич хорошо писал. «Рубка леса» — великое произведение. Даже у Хемингуэя в «Фиесте» герой, пьяный, открывает Толстого и читает «Рубку леса». И понимает, что о войне никто лучше не писал. Чтобы человек, вернувшийся с войны, читал о войне — это очень сложно. На войне же не поют так называемых военных песен. Мне рассказывали люди, которые Чечню прошли. По радио — Шевчук, а они в это время начинают по связи переговариваться с товарищами. И тут влезают в разговор чеченцы: да заткнитесь вы, дайте послушать. То есть все — нормальные люди, только занимаемся не тем делом. Войной.

Избранная фильмография

«Блокпост» (1998)
Автор сценария и режиссер **А.Рогожкин**
Несколько дней из жизни армейского подразделения.
Гран-при «Кинотавра», 1999

ХУСЕЙН ЭРКЕНОВ:

«Кавказ остается закрытой темой»

1. Сразу надо сказать, что первая чеченская война и вторая — абсолютно разные войны. Первая, на мой взгляд, была спровоцирована. Не без участия кремлевских спецслужб. Об этом сейчас забыли. Вторая — это, конечно же, борьба политиков и с той и с другой стороны за зону влияния, и участвуют в ней жертвы первой войны (в 95-м каждая вторая чеченская семья лишилась кого-нибудь из своих родственников). А сценарий разыгрывается примерно один и тот же.

Почему в кинематографе это не отражается? Ведь чеченская война затронула

колоссальное количество людей. Но Кавказ остается закрытой темой. У меня самого лет десять лежит сценарий о том, как в дома депортированных на Кавказе вселились грузины. Никакой возможности снять фильм по этому сценарию я не вижу. Ни государство, ни один независимый продюсер никогда не профинансируют фильм, честно рассказывающий о том, что пережили на самом деле простые люди в Грозном. Только представьте: живет бедная, многодетная чеченская семья, на которую вдруг ни с того ни с сего начинают сваливаться бомбы. Какой ужас им приходится пережить — погибли дети, потеряны в эвакуации родственники.

На Северном Кавказе пышным цветом расцвела беда. Не важно, что только чеченцев бомбят, все народы Северного Кавказа близки друг другу по менталитету, все друг другу земляки, и у всех нас такое чувство, что бомбы падают и на нас.

Говорят, что надо наказать тех, кто захватывал заложников, но ведь их берут и в Москве, и никому в голову не придет бомбить за это Кремль. Я не оправдываю бандитов. Но сколько их? Пятьсот человек, ну тысяча. А пострадало полумиллионное население. За что? Может быть, это расплата за то, что Чечня захотела выйти из состава России? Но это же не повод для того, чтобы уничтожать целый народ! К тому же вспомните историю, которой нас учили, вся советская историческая литература была пропитана пафосом национально-освободительной борьбы, в которую якобы втянут весь мир. И то, что во время и после перестройки малые народы кинулись в сторону обретения независимости, — это во многом плоды советской исторической науки.

Война разрушает жизнь не только чеченцев, она разрушает жизнь и России, которая, защищая целостность свой территории, по отношению к Чечне выступает как агрессор и не хочет искать другое решение проблемы.

Разве кто-нибудь снимет фильм об этом? То, что никто не осмелится сегодня финансировать такие кинопроекты, — одна сторона вопроса. Вторая — все-таки есть риск оказаться неправым, большое видится на расстоянье. В кавказскую войну вовлечено слишком много разнополюсных политических и идеологических интересов.

2. Лучшие американские картины о вьетнамской войне, осуждая ее верховодцев (вплоть до американского правительства), показывают, как солдаты этой войны, сделав свое дело, становятся никому не нужными, оказываясь один на один со своей инвалидностью, со своей сломанной психикой. У нас такие фильмы невозможны. Наше Госкино, которому много лет было начхать и на кино, и на то, что на самом деле происходит в стране, до самого последнего времени было самостоятельным княжеством, которое распределяло деньги между своими. И получало никому не нужное, усредненное кино. При нашей правовой безграмотности мы забываем о том, что государство распределяет деньги налогоплательщиков — наши деньги на самом-то деле. Оно должно активнее работать как менеджер, искать интересные сценарии, актуальные темы, может быть, снова вернуться к госзаказам.

У нас масса проблем, а вместо серьезных картин снимались в основном фильмы дурного вкуса. Независимые продюсеры тоже ориентированы на дурной вкус. Их попытки делать жанровое кино почти безнадежны, потому что этому надо учиться, а у нас выросло поколение кинематографистов, которые считают, что можно снимать кино, ничему не учась: достаточно кричать на всех перекрестках, что ты гениален, а с экрана телевизора глубокомысленно лепетать несусветные глупости.

Конечно, жаль, что почти нет продюсеров, которые хотели бы запускаться с серьезными проектами. Такого пренебрежения к серьезному кино нет нигде в мире, лучшие европейские и американские фильмы — это именно хорошее социальное кино. Кинематограф, хотим мы того или нет, очень сильное средство эмоционального воздействия на людей, особенно на молодых. Да, фильм не изменит мир, но он может оставить неизгладимый след в душе. Иногда на всю жизнь.

3. Сам я карачаевец, и то, о чем рассказывается в моем фильме «Холод», мне близко. Разумеется, фильм не мог охватить всесторонне проблему депортации народов Кавказа (в частности, карачаевцев), передать все, что пережили тогда люди. Но мне было важно показать, как народ осознает, что с ним сделали. Кавказская карта была разыграна Россией еще в XIX веке, но особенно униженны-

ми многие кавказские народы почувствовали себя после Великой Отечественной войны. На глазах детей их родителей загоняли прикладами автоматов в вагоны для скота. Такое не забывается. Те дети выросли, и как только Ельцин высказался за свободу выбора, они стали настаивать на самоопределении своих наций. Каждый народ Кавказа, в том числе и чеченцы, так или иначе захотел за себя отвечать сам, захотел жить самостоятельно.

4. Идея фильма «Холод» была очень простой — показать жизнь народа, его быт, его культуру. Неожиданно все начинает разваливаться, почему — люди сами не могут понять. Мужчины были на фронте, женщины воспитывали детей, работали на войну. Вдруг появились военные, к каждому дому приставили офицера и двух автоматчиков. Рано утром всех посадили в грузовики, тех, кто попытался сопротивляться, расстреливали на месте. И мой фильм — память о тех человеческих чувствах, о том горе.

Если бы наши власти знали историю, знали страшные подробности депортации, может быть, они бы задумались, прежде чем начать чеченскую войну. СМИ твердят, что война идет с бандформированиями, но гибнут-то простые люди, дети, старики, вина которых лишь в том, что они чеченцы. И мне кажется, что если чеченцев было бы так же много, как, допустим, татар, то ни у одного руководителя в Кремле даже мысли бы не появилось начать военные действия. Это о чем говорит? О пренебрежительном отношении к так называемым национальным меньшинствам. Именно в этом корни той трагедии, что произошла с ингушами, осетинами, чеченцами, карачаевцами.

Сейчас в России есть круги, которые настойчиво вбрасывают в общество мысль «Россия для русских». Но при этом забывается, что Россия — это пространство, населенное самыми разными народами, это больше ста пятидесяти национальностей. Само понятие «национальный интерес» в таком многонациональном государстве — это как минимум двусмысленность. В России должны быть только государственные интересы, объединяющие интересы разных этносов.

Насчет того, пацифист ли я. Этот вопрос время от времени я себе задаю. По натуре я не агрессивен и, наверное, могу все-таки сказать, что я пацифист. В фильмах моих никогда не было героических персонажей, потому что знаю — героизм не выход из положения. Хотя люди, способные на героические поступки, иногда нужны в реальной жизни. Когда человек вынужден защищать свою семью, свой дом, свою жизнь. Это понятно, и можно воспевать его мужество. Но совсем другое дело, когда он, нашпигованный пропагандой, фанатично сражается и гибнет за чьи-то идеи и чужие политические интересы.

Если же говорить о сегодняшней ситуации Россия — Чечня, то победителей здесь не будет. Россия может сохранить территорию только ценой своего поражения. Знаете, «бывает взлет, что равен пораженью, и есть успех, похожий на провал».

5. Я был в Чечне неоднократно, в последний раз — незадолго до начала войны, в августе 94-го года. Эдуард Володарский написал для меня сценарий о Мансуре, предшественнике легендарного героя русско-кавказской войны Шамиля. Мы собирались провести переговоры с инвесторами этого проекта, встретиться с Дудаевым, который, как мы надеялись, мог помочь техникой и транспортом. Помню, как меня поразили перемены. Люди ходили со штык-ножами, с пистолетами. В Грозном я жил в гостинице недалеко от Главпочтамта и наблюдал, как молодые парни под безумную музыку полночи занимались каратэ. Готовились. На базаре рано утром слышны были выстрелы, в открытую шла торговля оружием. Все это совершенно не скрывалось, в Москве об этом было известно. Просто кому-то нужна была эта бомба под боком, чтобы взорвать ее в подходящий момент. Вот и все. Об этом надо делать кино, но кто позволит?

Политика у нас такая — как только заканчивается война, нельзя говорить о ней, нужно залечивать раны, создавать такую атмосферу, чтобы обо всем забыли. Наша пропаганда рассчитана на короткую память. Кстати, показательно, что «Холод», который в 1992 году получил «Хрустальный глобус» на МКФ в Карловых Варах , у нас практически не шел. Ни на один фестиваль, ни на один телевизионный канал его не взяли, сделали вид, что такого фильма нет. Владилен Арсеньев, который решал, что показывать на НТВ, сказал мне: «Старик, хороший у тебя фильм, но тяжелый, народу это не нужно».

6. «Холод» — это как бы представление сегодняшнего подростка о том, что происходило во время депортации, сложившееся на основе рассказов очевидцев. Что касается наших фильмов о войне, они меня всегда жутко раздражали своей коммунистической бравадой. Это же идеологический ужас! То, как Великая Отечественная изображалась на наших экранах, ни в какое сравнение не идет с тем, что мне рассказывали люди, побывавшие на войне. Естественно, на фронте страшно. Естественно, никто не хотел умирать. Перед серьезными сражениями спасали сто граммов водки: выпьешь и — в атаку. Удручающий быт, тяжелое положение работяг войны — солдат и младшего офицерского состава.

Да и мой собственный опыт службы в наших доблестных войсках принес мне одни разочарования. Кроме бесконечного грязного мата, унизительного быта и надежды, что это когда-нибудь да закончится, я ничего из службы в армии не запомнил. И потому когда говорят, что армия — школа мужества, не верьте, это чушь собачья. Война — не школа мужества, это трагическая необходимость, а чаще — следствие глупости руководителей.

Недавно меня поразил один из сюжетов НТВ о Чечне: русский лейтенант, разговаривая с чеченцем, которого ограбили сначала чеченцы, а потом русские, говорит, что солдаты, сделавшие это, имели на это право, потому что они хозяева этой земли. Да никогда солдат не был и не будет хозяином земли! Никогда. Хотелось бы объяснить тому лейтенанту, что он только служащий армии, выполняющий то или иное военное задание. И все. Сам институт армии — вынужденная необходимость, потому что, пока миром правят алчность и властолюбие, люди не могут найти общий язык друг с другом без насилия.

В кино об этом ничего не говорится. Только в некоторых фильмах — «Они сражались за Родину», «Белорусский вокзал», в фильмах Алексея Германа и нескольких других — мы приблизились к пониманию того, что такое война. Особняком стоят и хроники Александра Сокурова «Духовные голоса». Ему удалась, на мой взгляд, важная вещь — он показал адскую, трудную работу солдат, которые вынуждены так тяжело жить и погибать только потому, что несколько мерзавцев наверху не могли между собой договориться.

Кстати, «Холод» сделан вразрез с традицией нашего военного кино. У меня Николай Еременко сыграл сытого, самоуверенного полковника-пижона. Сыграл блестяще, но после премьеры фильма в журнале «Столица» написали, что таких полковников война вообще не знала. Я недавно встретился с журналисткой, написавшей это, и спросил ее: «Теперь вы понимаете, что войну устраивают не народы, а сытые люди, безответственные руководители?»

Хочу еще сказать несколько слов о так называемом патриотизме. Не нравится мне само слово «патриот», оно по определению лишает человека права выбора. А что значит «не патриот»? Враг России? Но, может, я для России сделал больше, чем тот патриот, который с лозунгом стоит на перекрестке и кричит о своей любви к Родине? Я не ворую, не убиваю, честно работаю, мой фильм получил премию на зарубежном фестивале, так патриот я или не патриот? Между прочим, когда «Холод» показывали в Доме кинематографистов (это был его единственный показ в Москве), то два человека выскочили из зала, крича, что фильм — оскорбление русских. А партийно-номенклатурное руководство Карачаево-Черкесии после просмотра вынесло вердикт, что фильм оскорбляет карачаевцев.

Теперь о духовности. Я думаю, духовность — это психофизическое состояние конкретного человека, не более. И не надо специально создавать духовный мир, нужно создавать нормальное человеческое сообщество, учиться разговаривать по-человечески, слышать и слушать друг друга, тогда и духовность проявится сама собой...

Избранная фильмография

«Холод» (1991)
Автор сценария и режиссер **Х.Эркенов**
О депортации карачаевцев в 1944 году.
Приз «Хрустальный глобус» на МКФ в Карловых Варах, 1992

КАРЕН ГЕВОРКЯН:

«Мы были обречены на это...»

1. Вопрос тяжелейший. Это даже не один вопрос, тут вопросов пять-шесть со своими подвопросами. Природа нынешних региональных войн очень глубоко зарыта. Мы были обречены на эти войны, они были заложены очень давно, и каждая была предопределена — историей Российской империи и империи советской. В отличие от войны США во Вьетнаме, где все на поверхности, скрытая природа наших региональных войн обязывает художников к углубленному подходу. Больших любителей залезать вглубь пока не было. Это сложно, это требует опыта, жизненного и профессионального. У молодых ребят нет ни того, ни другого, хотя воевать и погибать в этих войнах приходится именно молодым. А людям в возрасте не хочется лезть на рожон.

В государстве, где нет потребности в самоанализе, нет потребности всерьез исследовать причинно-следственные итоги нашего общего развития до падения империи, никто не хочет вникать ни в предысторию, ни в новейшую историю. Все идет самотеком, рефлекторно. При таком сознании, при таком подходе — в том числе и у художников — к этой теме не подобраться. Это ведь тема толстовского масштаба. У Толстого, по крайней мере, все было ясно: пришел в Россию узурпатор Наполеон и ушел, напуганный «дубиной народной войны».

В нашем же случае много подспудных сюжетов, часто неосознанных. Господь Бог все-таки пытается нам что-то внушить, но мы не хотим его слушать, а в результате он вынужден наказывать — у него другого способа работы с человеческим контингентом нет. Мы не хотим ничего понимать, не хотим, и всё. Мы считаем, что наше своеволие — это и есть жизнь. В Армении, казалось бы, огромный опыт жизни нации, народа, серьезная история, но все равно видишь абсолютную рефлекторность человеческого поведения. Как элиты, так и толпы. Незнающих можно простить, но элита обязана быть ответственной.

Никто не то что не усложняет свои задачи, а напротив, упрощает, сводя все многообразие жизни к двум вещам — к власти и деньгам. А где же созидание? Оно отсутствует. И в результате парадокс: в тоталитарной системе созидание какое-никакое, но было, а в системе свободы никакого созидания не получается. Потому что нет мобилизующей силы, которая целеустремляла бы людей на это. Называйте это идеологией или системой национальных целей и приоритетов, но идея, объединяющая людей, должна быть. Иначе — живем одним днем. Но, живя одним днем, одним часом, нельзя ничего создать, нужна отстраненность, нужно ощущение перспективы, чтобы дать себе отчет: это наш путь, а вот этот — не наш, он нам чужд. И, выбрав путь, мобилизовывать людей, силы, средства. А никто на этом уровне почему-то не хочет мыслить. Либо предыдущий опыт вызывает такое отвращение, что всем хочется предаться эволюционному развитию событий, плыть по инерции. Но в аварийной ситуации это гибельно. В аварийной ситуации нужны дисциплина, идеология, целеустремленность, то есть вещи мобилизующие. А мы абсолютно демобилизованы.

4. Россия как была имперским государством, так и продолжает им оставаться. И вот как выглядит в этом свете вопрос справедливой-несправедливой войны.

Последнее десятилетие развеяло несколько очень серьезных иллюзий. Главная из них — что мы кому-то нужны, что мир хочет нам бескорыстно помогать. Мы никому не нужны. Не нужна Россия никому, не нужна моя Армения никому. Но мы должны быть нужны самим себе. Чтобы противостоять мировому эгоизму.

Россию тихо-тихо хотели «опустить», говоря на тюремной фене. Территория у нее большая, богатства замечательные и бестолковость огромная. Словом, лакомый кусочек. На такую территорию много найдется желающих. Все поделено уже, а это единственная не поделенная территория. К сожалению, российский инстинкт самосохранения врубился очень поздно. Как всегда, мы отступаем до Москвы или до Сталинграда и только потом начинаем в обратном направлении топать.

Почему поздно врубился инстинкт самосохранения? Потому что все были заняты набиванием карманов. Не до того было, интересы страны мало кого волновали. Профукали момент активных действий. Завалили промышленность, завалили все, что еще действовало и могло действовать. И разговоры про то, что таковы требования рынка, что промышленность низкоконкурентна, — это все вранье. Просто под эти разговоры ловчее было набивать карманы. А дальше выяснилось, что Россия по определению не может быть третьеразрядной страной. И вообще мы еще помним, кем были когда-то, и не хотим этого забывать. Нам преподали ряд уроков, в том числе и югославский, попытались вытереть о нас ноги. Ах, не хотите? Тогда будьте сильными.

Но страна-то слабая, армия слабая. В этом состоянии страна очень уязвима, и в какой-то момент порог уязвимости становится критическим. Видимо, это наконец дошло. Начали качать права, по-российски грубо. И тут Чечня напала на Дагестан. Ведь первую войну Чечня выиграла у России. После чего Россию вообще перестали всерьез принимать. Может ли страна с такими амбициями с этим мириться? Нет. Если в коммуналке ваш сосед вас побил, у вас есть только два варианта сохранить лицо — либо дать ему сдачи, либо переехать в другую квартиру.

Чечня дала повод для ответного удара, и государство не могло, не имело права этот повод не использовать. Чеченцы, вместо того чтобы строить свою страну, стали заниматься открытым разбоем. И потеряли свой моральный перевес, возникший после первой войны. Если бы Россия мимо этого повода прошла, ее опустили бы еще ниже. Из состояния депрессии надо было выходить.

И еще: нельзя было этот чеченский беспредел не остановить. Если бы чеченские лидеры были умнее, они не должны были до него доходить. Но у них военный менталитет, и в этом их драма.

Инстинкт самосохранения сработал сегодня в масштабе страны. Не может Россия перенести поражение от Чечни. Не имеет на то исторического права. Она должна быть сильной. В этом судьба страны. Но российская армия не владеет техникой точечных ударов. И воюет с большими потерями, она иначе не умеет воевать. Людей не щадят в России.

Избранная фильмография

«Добро пожаловать в ад!», полнометражный документальный фильм (1997)
Автор сценария и режиссер **К.Геворкян**

«Распутье», полнометражный документальный фильм (1999)
Автор сценария и режиссер **К.Геворкян**

В работе над материалами принимали участие Т.Сергеева, Е.Стишова, О.Шервуд

Р Е П Е Р Т У А Р

«ДМБ»

ГЛЕБ СИТКОВСКИЙ

Военная тайна невидимого суслика

«ДМБ»
Авторы сценария **И.Охлобыстин, Р.Качанов**
Режиссер **Р.Качанов**
Оператор **А.Сусеков**
Художник **Е.Залетаева**
Звукорежиссер **В.Тарасов**
В ролях: **П.Коршунков, М.Петровский, С.Дужников, В.Павлов, А.Белявский, Ю.Будрайтис, С.Арцыбашев, В.Шаинский, И.Охлобыстин, Р.Качанов и другие**
Киностудия «Полигон»
Россия
2000

К давно известным персонажам отечественного театра за несколько последних сезонов добавился, кажется, всего один новенький. Новенький — в смысле не похожий на других. Его зовут Евгений Гришковец, и свой первый успех он приобрел моноспектаклем «Как я съел собаку».

Формально говоря, спектакль этот есть собрание армейских (а точнее, флотских) баек. На сцену выходит хороший человек с негероической внешностью и рассказывает о том, как он «хотел домой». О массовом «перессыке» двух тысяч человек на берегу Японского моря, о том, что матросы «были забавные», о том, наконец, как он однажды съел собаку, пойманную и изжаренную корейцем по фамилии И.

Фильм Романа Качанова по сценарию Ивана Охлобыстина «ДМБ» — в сущности, такая же коллекция армейского фольклора и на раз узнаваемая каждым, кто исполнил священный долг и почетную обязанность перед Родиной. Сходство распространяется до того, что даже собаку один прожорливый персонаж «ДМБ» норовит съесть. Понятное дело: что тот солдат, что этот...

Кроме узнаваемых армейских реалий есть и еще кое-что, роднящее фильм и спектакль, вышедшие почти в одно время. Оба строятся как монолог от лица рассказчика. «ДМБ», правда, в отличие от «Собаки», многофигурная композиция, но это, в общем, мало что меняет. Фигур как таковых в «ДМБ» нет, прорисованы они блекло и все до единой изъясняются затейливыми речевыми конструкциями Ивана Ивановича Охлобыстина (режиссер Роман Качанов участвовал

в работе над сценарием, но язык в фильме, конечно, целиком охлобыстинский). Иногда даже что-то мешает слушать льющуюся с экрана речь, хочется, чтобы все персонажи, подобно их создателю, вдруг начали изысканно грассировать. Ну как, не грассируя, скажешь скорбящей вдовице: «Не прогуляться ли нам осмотреть местные достопримечательности? Излить, так сказать, посильно друг другу горе?»

Если же добавить, что визуальный ряд картины скуден и однообразен, как питание в армейской столовой, а индивидуальности исполнителей главных ролей не назовешь запоминающимися, то и выходит, что в сухом остатке — один лишь охлобыстинский сценарий. И если можно рассуждать о моноспектакле Евгения Гришковца, то почему бы не поговорить о «монофильме» Ивана Охлобыстина?

Они, к слову сказать, почти однолетки: Гришковец — 1967-го, Охлобыстин — 1966 года рождения — и служили в армии, видно, приблизительно в одно время. Но интересно проследить, как одинаковый или близкий личный опыт двух рассказчиков приводит к совершенно противоположным эстетическим результатам. Более того, иногда кажется, что, будучи ровесником Охлобыстина, Евгений Гришковец принадлежит к совсем иному поколению в искусстве, идущему на смену старому, уже успевшему в свои не очень большие годы испытать «кризис среднего возраста».

Фраза Ивана Охлобыстина ловка и вычурна — перемежая причастия с деепричастиями, он каждый раз с торжеством доводит слушателя до заключительной точки, чтобы тот головой покачал: «Эк загнул». Между тем в языке Евгения Гришковца основополагающая часть речи — это междометие, а главный знак препинания — многоточие («Просто... ну, нужно как-то понять, разобраться... Ведь что получается, или... Хотя, конечно, ничего не попишешь... оно все так... конечно»[1]). Можно сказать, что Охлобыстин с радостью некрофила забавляется с давно уже мертвыми речевыми конструкциями, с «дурно пахнущими мертвыми словами», в то время как Евгений Гришковец декларирует демонстративный отказ от омертвевшего языка: он называет себя «новым сентименталистом» и ставит целью поймать в своих сценических опытах утекающую сквозь пальцы жизнь.

Нарциссическая природа дарования Охлобыстина, лучше всего выраженная в его языке, приводит к тому, что в фильме «ДМБ» и армейская служба при всей узнаваемости чугунных военных глупостей воспринимается скорее как чье-то наваждение, вызванное приемом галлюциногенов. Глюки то и дело вплывают в кадр. Вот, нажравшись галоперидолу, герой, как на Зимний, лезет на ворота военкомата, а за спиной у него вдруг материализуются «сиамские милиционеры», сросшиеся и телами, и мундирами. Вот под влиянием коктейля «СОИ-3» (треть водки, треть пива, треть конопляного отвара) над штабом части всплывает летающая тарелка, а каптер Либерман (его сыграл сам режиссер картины) ведет вежливый спор с товарищем генералом авиации (Юозас Будрайтис) о том, чем отличаются зелененькие НЛО от красненьких.

В общем, армия в фильме «ДМБ» — как тот суслик, на которого грустно указывал помянутый Гера Либерман: «Видишь суслика? И я не вижу. А он там есть». Кажется, все слышали, что такое армия, все с готовностью ржут над афоризмами военных, словно взятыми откуда-нибудь с сайта anekdot.ru («В человеке все должно быть прекрасно: и погоны, и кокарда, и исподнее», «Жизнь без армии — все равно что любовь в резинке: движение есть, прогресса нет»), все прекрасно представляют себе, что такое ужравшийся в задницу прапор или генерал батя, но самой армии никто никогда не видел. А она есть.

Возможно, приблизительно о том же самом говорит и Евгений Гришковец: «И там... на службе я почувствовал, а потом и понял, что Родина и страна, в которой ты родился, — не одно и то же». Гришковец совершенно в хайдеггеровском духе рассматривает армейскую службу как ситуацию «заброшенности» в лжебытие («Это был не я, а просто один из матросов», — на разные лады повторяет он). И твердя, как заклинание, свое «хочудомой, хочудомой», он

[1] Здесь и далее цит. по: Гришковец Е. Зима. Как я съел собаку. М., 1999.

занимается, в сущности, тем, что экзистенциалисты называли «окликанием бытия».

Но если Гришковец в своих опытах близок к тому, что можно условно назвать философией жизни, то в «ДМБ» звучит поистине огромное для такого как будто веселого фильма количество макабрических мотивов. Игра в «ужастик» с вплетенной в сюжетную ткань легендой о черном дембеле (черный прапор рубит голову черному дембелю и женится на его девушке, а тот является на свадебный пир со своей головой на блюде — «и утром все лежали мертвые...»), игра солдата с генералом в смерть (в «русскую рулетку» то есть), любовные игры армейского донжуана со вдовами на кладбище с непременным появлением там лжекомандора (кладбищенского сторожа)... Смерть ходит все время рядом, и иногда кажется, что ее-то, костлявую, Охлобыстин и почитает окончательным ДМБ.

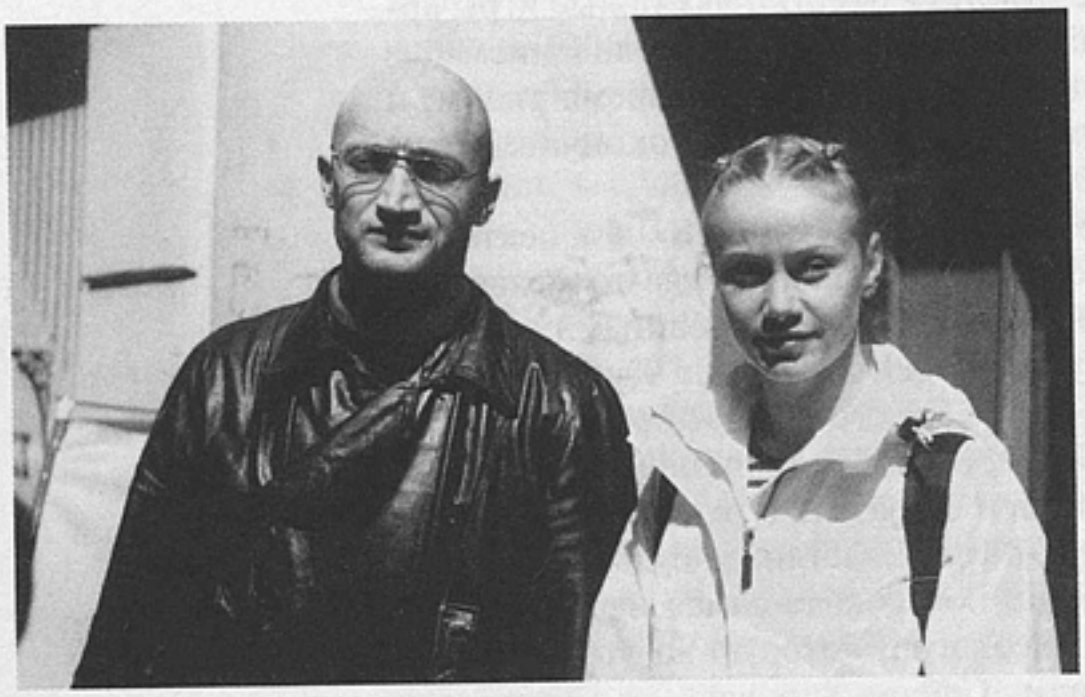
Но довольно метафизики. Попробуем рассмотреть «ДМБ» в аспекте его прокатной судьбы. Фильм, кажется, идеально встраивается где-то между успешными «Особенностями национальной охоты» и суперуспешными «Ментами». В России в последние годы почему-то особенно хорошо идет вот такое «мужское кино» с коллективным героем, где у каждого из персонажей свое амплуа, каждый по-своему обаятелен и забавен. Золотую жилу нащупал сначала Александр Рогожкин, а потом туда повалили и старатели с телевидения, штурмующие своими «Ментами» вершины рейтингов. Счастливая судьба этих картин свидетельствует о том, что в них удачно поймана та самая национальная идея или, если угодно, государственная идеология, которую до этого тщетно пытались разработать мудрецы-чиновники. Сформулировать ее можно как «иронический патриотизм»: мы знаем, что в России пьют, но мы любим ее и такой, опухшей от похмелья; мы знаем, что сотрудники органов милиции на самом деле никакие не милиционеры, а менты, но это наши менты, и потому мы будем их любить и такими.

В «ДМБ» присутствуют все перечисленные выше алхимические ингредиенты, необходимые, как показывает сегодняшний опыт, для формулы успеха. Есть троица персонажей, которую кто-то из рецензентов успел сравнить с помолодевшими и поглупевшими Трусом, Балбесом и Бывалым. В «ДМБ» их зовут Штык (потому что стройный), Бомба (потому что вспыльчивый) и Пуля (потому что всегда в цель — он же рассказчик). А патриотами они становятся, потому что не смогли вовремя закосить от армии. «Русский солдат никогда не сдается, потому что один хрен, ему терять нечего. Это и есть наша главная военная тайна», — звучит в финале картины припасенная для такого случая мораль тире национальная идея. «Дембель мою, дембель мою, дембель ё-е-а-у-ю», — как поет за кадром группа «Манго-Манго».

В общем, как ни глянь, в картине Романа Качанова и Ивана Охлобыстина есть все, что нужно для удачи, — и жизнь, и слезы... Вот только любви нет. Разумею тут прежде всего любовь создателей картины к своим персонажам. Понятие «любимый народом герой» подразумевает, что вначале его должны по меньшей мере полюбить режиссер со сценаристом. А в «ДМБ» что ни герой, то Охлобыстин. И меткая Пуля — Охлобыстин, и стройный Штык — Охлобыстин, и вспыльчивая Бомба — Охлобыстин. А за что, скажите на милость, любить Охлобыстина? Достаточно того, что он сам себя любит.

Е.КУТЛОВСКАЯ

Новая песня о главном



«Хорошие и плохие»
Авторы сценария М.Стишов, А.Артамонов
при участии А.Дулейрана, Г.Алейникова, Б.Юхананова
Режиссеры Д.Фикс, А.Артамонов
Оператор А.Макаров
Художник А.Леонович
Композитор Л.Россоховатский
В ролях: Н.Соловов, О.Сидорова, Е.Пазенко, Ю.Куценко, Р.Шубина
«Телепроект»
Россия
1999

В пресс-релизе к фильму «Хорошие и плохие» его создатели выводят за скобки проблему художественного качества и заявляют, что их картина — чисто коммерческий проект категории «Б». Смысл собственной работы производители «Хороших и плохих» сводят к двум вещам: первое — «почувствовать время и найти героев в настоящем, потому что именно таких героев не хватает в современном отечественном кино», и второе — «доказать, что отечественное кино может быть хорошим бизнесом». Далее указывается несложная рецептура коммерческого успеха: «Мелодрама с элементами боевика и детектива — любовь, драки, погони, преступления и наказания...» Такое ощущение, что речь идет о недавнем опусе Александра Хвана «Умирать легко», который стопроцентно вписывается в предложенную формулу, однако не вписался в ожидаемые продюсерами результаты. Хвану не удалось достичь бизнес-качества. Почему? Хван стремился сделать триллер категории «А», необоснованно нагружая его художественными изысками. Но высокоэстетическое осмысление реальности в наши дни, видимо, явление старомодное. А потому создавать шедевры или пытаться их создавать уже не актуально. Это занятие не дает ни денег, ни славы. Модно делать то, что примитивно, но раскупается.

Быстрее всех нащупали простой и денежный путь шоу-продюсеры. Вспомним конец 80-х, когда, откровенно потрафляя самым низким запросам толпы, они запускали «Ласковый май», сладкоголосого Женю Белоусова и получали в ответ баснословно прибыльную волну любви со стороны зрителей. Постепенно отечественный потребитель аудиопродукции почувствовал вкус к более высокому культурному уровню и появились «На-На»... Затем «Иванушки International» с банальными мотив-

чиками, но весьма приличным саундом. И наконец запросы среднего любителя современной музыки резко перемахнули за «Стрелки», за «Машу и Медведи», за Агутина и Шуру — к «Мумий Троллю» и Земфире. Коммерческое качество почти вплотную приблизилось к качеству эстетическому. Путь длиною чуть более десяти лет шоу-бизнес прошел по восходящей, что является бесспорным успехом музыкальных продюсеров. И после такого итога глупо обвинять их в якобы имевшей место эстетической неразборчивости. Упрек беспочвенный.

Видимо, Д.Фикс, А.Вайнштейн, Ю.Дубовицкий и Н.Соловов — производители «Хороших и плохих» — решили пойти той же дорогой, что и продюсеры поп-культуры. Они собрали команду сценаристов, режиссеров и актеров, чтобы за небольшие деньги снять откровенный бизнес-фильм. Полученный видеопродукт очень прост, близок к комиксу по стилю изложения. Но в данном случае примитивность следует рассматривать как искомое качество. В сценарии (М.Стишов, А.Артамонов при участии А.Дулейрана, Г.Алейникова и Б.Юхананова) четко задано все, что хотели увидеть продюсеры. И в этом смысле группа сценаристов сработала профессионально. Они изложили простую историю о жизни обыкновенных людей, используя неброский идеологический посыл — борьбу хорошего и плохого. Картине дали простое название и сделали упор на элементарную форму подачи материала. Таким образом, Фиксом и его сотоварищами положено начало длительного кинопути, смысл которого — найти модуль успешных отношений коммерческого кино с социумом, примирить среднего зрителя и кинопроизводство.

Содержание, как и социальный антураж, подано на экране односложно. Перед нами просто Москва, довольно хорошо снятая оператором А.Макаровым, умеющим красиво показать и общую топографию города, и лицо актера на крупном плане. Она просто переполнена тусовками, боями без правил, мафией, толпой приезжих провинциалов, машинами, надеждами, любовью и подлостью... Одним словом, месиво из хорошего и плохого наполняет город, который выживает лишь благодаря тем, кто не продается за деньги, кто никогда не изменит дружбе и любви.

Важно отметить, что картина фиксирует основные приметы той новой городской среды, в которой протекает жизнь современного героя. Это и клубы, и маленькие уютные бары, и мир рекламных щитов, и мотоциклы Harley Davidson, и кожано-джинсовый прикид, и просторные супермаркеты, заставленные импортными банками и коробочками, и, наконец, бизнес-офисы, в которых мирно соседствуют картина «Виртуальная Мона Лиза» Г.Пузенкова и постеры с «видом» мисс Рязань... Историческое время плотно облегает каждый шаг персонажей фильма, диктуя стиль их экранного существования, манеру краткого и резкого общения.

В этом времени и в этом пространстве живут красавица Света (мисс Рязань), которая мечтает о подиуме, и обычный парень Степан, который мечтает о Свете. Он прошел Чечню, где был ранен. Там же он получил письмо из дому, сообщающее, что его невеста ради публикации фото на страницах «Плейбоя» переспала с нужными людьми... В отчаянии Степан едет в Москву (вместе с другом Ваней), начинает заниматься кикбоксингом и совершенно случайно встречает в одном из баров Свету.

Тем временем наивная девушка попала в руки бандита Алексея Ивановича Жукова. Это жуткий человек, бандюга каких мало. Он — плохой. Но влюблен в рязанскую красавицу «чисто как мальчик». Его мечта — сбежать вместе с ней из России, где он сильно запачкан трупами. Алексей Иванович зарабатывает тем, что проводит в Москве бои без правил, а другие «плохие» цинично выбрасывают забитых насмерть людей прямо на Калининский проспект. За всем этим безобразием следит полковник милиции, он хороший и неподкупный. У него очень немногословная роль, наверное, поэтому его играет певец А.Буйнов. Играет, кстати, вполне сносно. Достойно держит паузу и крупный план, благородно молчит в кадре, изящно носит костюмы и вообще выглядит значительно — ну просто «настоящий полковник»!

Бандиты выходят на доблестного кикбоксера Степана и пытаются уговорить его драться за доллары. Он отказывается, а друг Ваня соглашается и погибает на ринге. Степан готовится к отмщению. К тому же готовится и полковник

милиции. У них общий враг — мафия. Враг должен быть уничтожен. Что, естественно, и происходит. Хэппи энд — свадьба Светы и Степана, на которой собрались лучшие люди города ну и, конечно же, полковник милиции...

Сюжет в данном случае обобщает основные знаки нашего времени, ассимилируя давно недостающие положительные черты современной обыденности. К сожалению, к концу XX века мы разучились позитивно мыслить, и наш кинематограф давно не пытается создавать образы «хорошие» во всех отношениях. И уж совсем не умеет фиксировать их в таком качестве до конца киноповествования. Степан и Света до самого финала картины сохраняют статус «хороших». Более того, они впервые не разочаровывают зрителя в своих взаимных чувствах — не изменяя и не предавая друг друга, упорно идут к свадьбе. В этой незыблемости разделения на хорошее и плохое есть даже очевидный педагогический посыл, которого не стоит стесняться.

Перед финальными титрами счастливая пара под дождем на мотоцикле уезжает в Рязань. Наконец-то обреченные и хмурые люди вытесняются картинкой абсолютного счастья. За что особое спасибо создателям «Хороших и плохих», потому что всегда приятно умиротворенно улыбаться по окончании кинопросмотра. Что уже много лет и делают практичные американцы, ведомые еще более практичными кинопродюсерами.

Авторы «Хороших и плохих» откровенно декларируют создание второсортного, сиюминутного кино, маркированного категорией «Б». Но задача Фикса гораздо шире — он пытается адаптировать саму идею формирования проходного кинопотока как нормального и необходимого фона для фильмов значительных. И этот культурный жест сегодня чрезвычайно актуален. Да, действительно, завтра все изменится — и люди, и нравы, и типажи, и потребности аудитории в позитиве... Кто-то классически увековечит свое время, подобно Толстому или Эйзенштейну... Но в любом случае для этого нужен какой-то культурный пласт, от которого можно отталкиваться. Как кинематограф «белых телефонов» был необходим для формирования итальянского неореализма.

Несомненное уважение вызывает и тот факт, что ни копейки из государственного кармана на фильм потрачено не было. Только частные инвестиции. Однако в кинопроизводстве существуют вещи, которые нельзя списывать за счет малого бюджета. Это касается прежде всего необходимости в ответственных случаях привлекать профессионалов, без чего вся затея теряет смысл. Так, постановку драк и боев без правил в «Хороших и плохих» осуществил Н.Соловов (мастер спорта по кикбоксингу, он же продюсер и исполнитель главной роли в фильме). Ему явно не хватает опыта и профессиональных кинопостановочных знаний, чтобы грамотно и зрелищно выстроить интригу схватки на ринге. Он как будто не знает, что в наши дни даже деревенский зритель приучен к гонконгским фильмам с их совершенной, «балетной» эстетикой кинобоя, и предлагает аудитории довольно невыразительную любительски снятую борьбу. С правилами или без оных — разобрать невозможно.

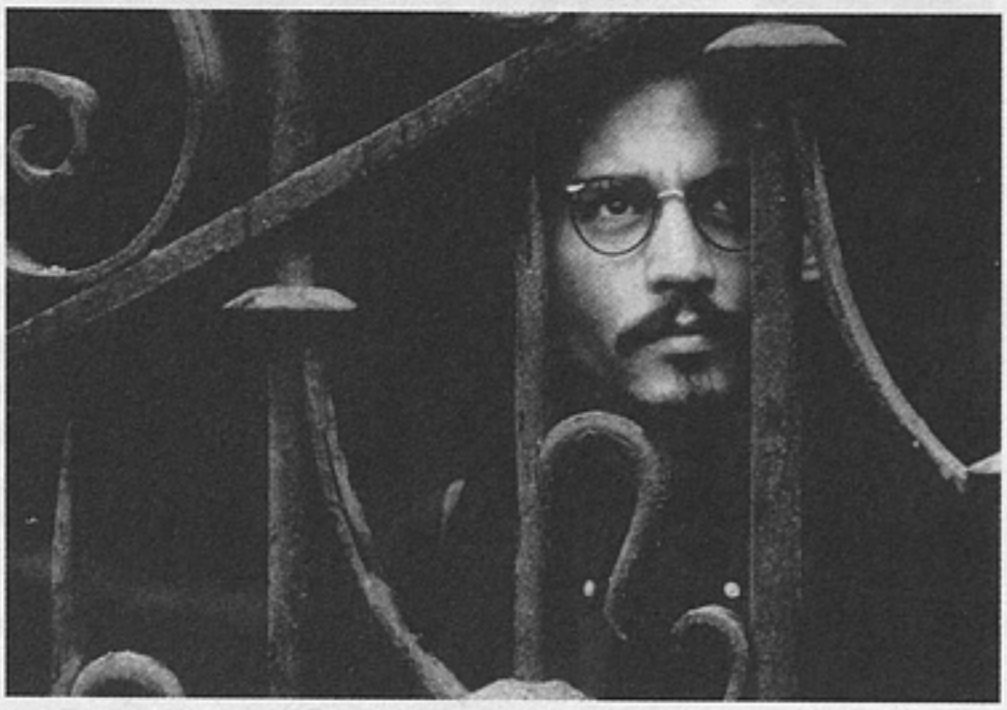
Если драка заявлена в боевике, она должна держать внимание зрителя, потому что погони, спецэффекты и поединки — истинная суть фильмов категории «Б». Катарсис посещает зрителя в момент физической победы героя, в момент его выигрыша. Телесная победа над «плохим» ощущается как победа духовная. Поэтому если главный персонаж «Хороших и плохих» рвется взять реванш в боях без правил, этот реванш должен быть отыгран по всем законам жанра. Степан просто обязан был победить врага силой искусства боя. Если бы в центр событий были положены автогонки, то Степан должен был блестяще «рулить».

Но, увы, в качестве постановщика боев Н.Соловов оказался не на высоте. Кстати, в качестве киноактера он выглядит гораздо убедительнее. Более того, он много органичней своей партнерши — модели О.Сидоровой, которая по информации пресс-релиза имеет даже диплом ГИТИСа (РАТИ).

Тем не менее, с ошибками или без, кинопроект уже сделан — в пробирке выращен едва ли не первый отечественный b-movie, рассчитанный на вкусы широкой (включая провинцию) молодежной аудитории. И теперь остается ждать, оправдает ли он надежды продюсеров и станет ли в итоге успешным стартом российского кино нового поколения.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Врата неприятеля



«Девятые врата» москвичи увидели на два с лишним месяца раньше американцев (хотя и позже французов): в последний момент студия Artisian перенесла премьеру с 24 декабря 1999 года на март 2000-го, пусть даже в главной роли снялась такая звезда, как Джонни Депп, а режиссер картины — Роман Поланский. Возможно, потому что в американском прокате под Рождество и без того слишком много фильмов на религиозную тему. Возможно, потому что сочли, что Рождество — не подходящее время для фильма о букинисте, разыскивающем экземпляры старинной книги по демонологии и в результате обретающем веру... в сатану, а не в Бога.

Мрачная атмосфера титров, когда одни за другими распахиваются восемь врат и камера скользит над полом лабиринта или подземелья, — очевидно, порождение оператора Дариуса Хонджи. Другого настроения вряд ли стоило ждать от человека, на счету которого «Деликатесы», «Семь» и «Воскрешение Чужого». Музыка Войцеха Килара напоминает о самом известном фильме в его биографии — «Дракуле» Копполы. Четыре названные картины имеют слишком много общего, чтобы это оказалось случайным: по большому счету все они — об амбивалентности добра и зла, об очаровании и силе порока. Роману Поланскому эта тема тоже не чужда. Вероятно, потому он и собрал всех под одной крышей — перед одними вратами.

Джонни Депп продолжает рискованную для звезды его уровня линию на воплощение образов асоциальных маргиналов, начало которой было положено еще в фильмах Тима Бёртона и Джона Уотерса. Пожалуй, никто лучше него не смог бы сыграть жестокого и вместе с тем обворожительного интеллектуала, орудующего на рынке букинистических книг с хваткой человека эры первоначального накопления. Лена Олин и Эммануэль Сенье соревнуются в сладострастии и соблазнительности — и побеждает, разумеется, Сенье (как-никак она жена режиссера). Эротическая сцена с ее участием — одна из самых красивых и вместе с тем

«Девятые врата» ***(The Ninth Gate)***
По роману Артуро Переса-Реверте «Клуб Дюма»
Авторы сценария **Джон Брауджон, Роман Поланский, Артуро Перес-Реверте, Энрик Урбизу**
Режиссер **Роман Поланский**
Оператор **Дариус Хонджи**
Художник **Дин Тавуларис**
Композитор **Войцех Килар**
В ролях: **Джонни Депп, Фрэнк Лангелла, Лена Олин, Эммануэль Сенье и другие**
Le Studio Canal+, Alliance Atlantis, Via Digital Communications, UIP, 20-th Century Fox, Artisian и другие
Франция — США
1999

вульгарных сцен фильма, в которой эстетский эротизм Поланского уже в который раз начинает граничить с дурным вкусом.

Испаноязычный писатель Артуро Перес-Реверте, автор романа «Клуб Дюма», изящно названного рецензентом «пляжным чтивом для интеллектуалов», располагаясь где-то между Анной Райс (автором «Интервью с вампиром») и Умберто Эко, сумел вложить в свою книгу не один, а целых два сюжета: сюжет о поиске старинной демонологической книги, который и выбрал Поланский, и сюжет об установлении подлинного авторства «Трех мушкетеров». Особый интеллектуальный шик романа таился как раз в сочетании этих двух линий: герой все время пытается свести их вместе (где был прототип д'Артаньяна, когда автора демонологической книги сожгли на костре, и не попал ли один из ее сохранившихся экземпляров в библиотеку Ришелье?) и только за тридцать страниц до финала понимает, что его любовь к книгам сыграла с ним дурную шутку. Он — не в детективе, и разрозненные события его жизни не должны связываться в один-единственный сюжет. Таким образом, «Клуб Дюма» оказывается еще и романом об интеллектуальной ошибке.

Жизнь самого Поланского провоцирует именно этот тип ошибки. Слишком велик соблазн связать воедино снятые им фильмы (скажем, «Ребенок Розмари», «Бал вампиров» и «Китайский квартал») с мрачными событиями его жизни — зверским убийством его жены Шэрон Тэйт и бегством самого режиссера, обвиненного в сексе с несовершеннолетней, из Америки. Мол, в своих фильмах он прикоснулся к слишком многим тайнам (открыл слишком много врат?) и был за это наказан. Логику этой концепции нарушает прежде всего то, что Поланский вовсе не выглядит ни наказанным, ни напуганным. Он по-прежнему утверждает, что не боится снимать такое кино, как «Ребенок Розмари» или «Девятые врата», потому что верит в зло, а не в дьявола.

Возможно, поэтому Поланский изменил финал. Герой книги букинист Дин Корсо (Джонни Депп) выполняет свое задание и на предложение вместе с заказчиком открыть девятые врата отвечает, что ему надо, чтобы только чек подписали. И все. В фильме к финалу неожиданно выясняется, что он только о том и мечтает, как бы самому открыть эти врата.

Дин Корсо симпатичен и Пересу-Реверте, и Роману Поланскому. Но испанский романист считает, что просто зарабатывать деньги (беспринципно и напористо, как Корсо) — круто само по себе. Прекрасная дьяволица, та самая, которую сыграла Эммануэль Сенье, любит Корсо и таким. Поланский же полагает, что это недостаточно круто. По-настоящему круто — стать сатанистом, обрести бессмертие и т.д. и т.п. Может, дает себя знать социалистическое воспитание (при коммунизме денег не будет — вероятно, как и в аду), может, наследие 60-х.

Возможно, Поланскому просто не сидится на месте. Сначала он сбежал из Польши в США, потом — из США в Европу. Вероятно, теперь он нацелился на запредельные области. И потому фильм венчает зрелище благостного сияния, открывающегося за распахнутыми девятыми вратами. Вероятно, Поланский не мог противостоять соблазну показать католической церкви фигу в кармане, срифмовав «девятые врата» с эзотерически-психоделическими «вратами восприятия». Беда даже не в том, что при этом он предпочел забыть, кто ожидает за ними героя в согласии с логикой фильма и романа, а в том, что столь резкое изменение сюжета не пошло картине на пользу: в результате участившегося вмешательства сверхъестественных сил герой стал более пассивным, чем в романе, а его перерождение в финале выглядит и вовсе психологически неоправданным. Оказавшись недостаточно подготовленным всем ходом повествования, хорошо снятый и неожиданный финал разочаровывает зрителя. Что в конце концов заставило Корсо самому совершить магический обряд, открывающий врата к неземному свету? Это остается непроясненным. Но так или иначе, два часа чистого удовольствия от отличного актерского ансамбля, музыки, съемки и напряженного сюжета — это не так уж и мало. Только на долю критика выпадет сожаление о том, что никто не удержал Поланского от придуманного им финала, даже не из религиозных, а просто из эстетических соображений.

НИНА ЦЫРКУН

Встречное движение

Кинофестивалю в швейцарском городе Фрибурге двадцать лет. Ежегодно весной в центре Европы собираются фильмы «третьего мира», то есть из развивающихся стран Азии, Африки, Латинской Америки. Причем отбор идет именно с точки зрения национальной укорененности, вписанности в традиции, что, естественно, не закрывает дороги новаторству. Речь идет о том, чтобы кино не носило печати предумышленной конъюнктуры, адаптации к вкусам и запросам «больших братьев» из Европы и Северной Америки, которые, как правило, клюют именно на продукцию, специально созданную для потребления за границей.

На этот раз на 14-м фестивале солировало кино Аргентины — три из одиннадцати конкурсных лент, наверное, не случайно прибыли оттуда. Вместе с двумя тайваньскими фильмами они, таким образом, составили почти половину конкурсной программы. Но Гран-при Le regarde d'or достался южнокорейской ленте «Птица, остановившаяся в полете» Жеона Су-иля, в которой было усмотрено замечательно тонкое и многозначное использование архетипа птицы, неуловимой, зависающей в полете, как мечта или надежда. Надо сказать, что одна из черт Фрибургского фестиваля — его абсолютная независимость от обязывающих тенденций как фестивального мейнстрима, так и условностей общекинематографической политкорректности. Большое жюри возглавил отец «теологии освобождения», отлученный папой от церкви Леонардо Бофф (Бразилия).

Фильм дебютанта-аргентинца Пабло Траперо «Земля кранов» получил от большого жюри приз за лучший сценарий плюс еще три приза от прочих жюри (а еще раньше, в феврале 2000-го, — приз ФИПРЕССИ Роттердамского фестиваля, куда привозят большей частью «кино не для всех»). Картины Жеона Су-иля и Пабло Траперо стали фаворитами фестиваля, и обе они, пришедшие с противоположных уголков земли, рассказывающие одна — о творческом кризисе молодого режиссера в богемной среде, другая — о скитаниях простого рабочего, оказались связанными друг с другом чуть ли не мистическими нитями печальной образности, выражающей недостижимость цели.

«Земля кранов» *(Mundo Grua)*
Автор сценария и режиссер **Пабло Траперо**
Оператор **Коби Мильора**
Художник **Андрес Тамбомино**
Звукооператор **Катриель Видосола**
В ролях: **Луис Маргани, Адриана Айземберг, Даниель Валензуела, Роли Серрано и другие**
Cinematografica Sargentina
Аргентина
1999

Налицо все компоненты, чтобы вызвать отторжение: черно-белое 35-миллиметровое кино без «истории», без кульминации, практически без финала, наполненное грохотом машин, скрежетом кранов, дребезжанием моторов. Одно название чего стоит — «Земля кранов». Типичная фестивальная радость, мечта синефила. На экране появляется грузный, неповоротливый мужчина лет пятидесяти, из тех, кого невозможно представить молодым, обаятельным, веселым. В строительной каске и комбинезоне. Лезет по ступенькам куда-то высоко, забирается в кабину крана или экскаватора. В общем, скука жизни. Правда, когда слышишь, как в первом же эпизоде — затянутое тяжелыми тучами небо, стройплощадка, будничное начало дня — возникает легкая, приятная танговая мелодия, надеешься, что это не просто указатель места (дело происходит в Аргентине), что как-то в фильме все перевернется, возникнет интрига и смотреть его будет не так тягостно. Может, и до конца досидишь. Сколько там? Полтора часа. Терпимо.

И вот сидишь, смотришь, и в фильме действительно все переворачивается, только не так, как ты думал. Черно-белое кино становится цветовым. Фильм снят на цветной пленке, и цвет осторожно проявляется, окрашивая эпизоды в разную тональность — холодно-сиреневатую, тепло-охристую, нежно-розоватую, в зависимости от настроения героя и ситуации, — либо же сгущается до резкого контраста света и мрака, разрезая тело персонажа жесткими косыми линиями теней. Тело же выявляет свою незащищенность, уязвимость — большое, но мягкое, не упругое, а болезненно податливое, почти безжизненное. Качество изображения с «зерном» придает эпизоду в медкабинете почти патологоанатомическую документальность. Это тело мнут пальцы врача — и выносится вердикт о непригодности. У аргентинского рабочего, оказывается, «синдром Пиквика» — люди его комплекции быстро устают, надо похудеть минимум на двадцать пять килограммов, иначе на работу не возьмут. Бедный мистер Пиквик в своем прекрасном далеке не мог бы себе представить, что его уютная полнота, ничуть не мешавшая жить и руководить коллективом клуба его имени, станет симптомом болезни, вычеркивающим человека из коллектива, сталкивающим на обочину жизни и даже не позволяющим эту жизнь как-то себе обеспечить.

Руло (Луис Маргани) — так зовут этого человека — ищет работу. Он хочет работать крановщиком, потому что тогда можно сидеть в кабине, смотреть вниз на город, вверх на небо и слушать музыку. Может быть, у него просто характер такой, но скорее всего, на него навалилась усталость, которую еще никак нельзя заявить. Наоборот, необходимо доказывать, что ты еще ого-го. Краны становятся все более «умными», теперь так просто на эту работу не устроишься, надо пройти много разных тестов. После терапевта Руло инспектирует психолог. Требует рисовать кружочки, треугольники, разгадывать какие-то кроссворды.

В сущности, фильм строится как докью-драма. Персонаж, современный Нанук или Человек из Арана, «впечатан» в свою среду. Среду образуют механизмы, чаще всего краны. Их силуэты — как тени гигантских первобытных монстров, это парк периода лихорадочного прогресса, который запущен вроде ради человека, но не дает этому человеку ни часа передышки, погружая его в ситуацию вечного движения. Движение — все, конечная цель — ничто. Кто и когда насладится плодами пресловутого прогресса? По фильму путешествуешь, как по музею современной техники — краны демонстрируют свои возможности, все более и более изощренные. Человек все более и более безнадежно отстает от них. Ему приходится искать свое место все дальше и дальше от родных мест, от столичного города Буэнос-Айрес.

Знаком фатальной зависимости от машин и одновременно знаком мрачного развития событий становится поломка автомобиля, на котором ездит Руло. Сломалась машина, сломалась жизнь.

Карбюратор, требующий починки, займет в его квартирке самое почетное место — в центре обеденного стола. Карбюратор вытеснил из жизни Руло самую — и единственную — ценную вещь в его доме, гитару, сделанную вручную, свидетельницу его другой жизни. Теперь она запрятана на антресолях, потом переходит в руки сына и, кажется, погибает в пьяной драке, которая затевается в подвале, где сын выступает со своей группой.

Чем мощнее и могущественнее техника, тем сокрушительнее потери чело-

века. Человек, которого невозможно представить молодым, обаятельным и веселым, был, оказывается, в 70-е рок-музыкантом, выступал с известной группой, названной, видно, в честь популярной тогда французской комедийной серии «Седьмая рота». На фотографии он выглядит не хуже Элвиса Пресли. Такой же кок, такие же бачки. Вид независимый. Но фотографии давно заброшены на чердак. Они являются на свет Божий случайно и связаны с еще одной потерей. У Руло завязывается роман с продавщицей гамбургеров Адрианой. Когда она приходит в гости, ей Руло и показывает фотографии. Оказывается, она даже помнит его песни. Но с Адрианой приходится проститься — в поисках работы Руло вынужден ехать на юг страны, за тысячу с лишним километров. Там его Одиссея, да что — его крестный путь не кончится, надо ехать все дальше, дальше, дальше. Жить в общаге — без воды, без еды, без зарплаты, с чужими людьми. Перебираться на попутках с места на место. При этом стараться держаться на плаву. На попечении Руло — старушка мать, умилительная в своем прекраснодушии, и великовозрастный сын-балбес Клаудио, музыкант-любитель, дебелый, увешанный фенечками, соня и сибарит. Руло звонит им из телефонной будки где-то на перекрестке дорог, врет, что все хорошо. И едет дальше. Туда, где будет еще хуже.

Если в фильме и есть кульминация, то вот она. В гости к Руло приезжают друзья из Буэнос-Айреса. Не меньше минуты камера выдерживает крупный план тарахтящего мотора — капота у их колымаги нет. Люди потратили на дорогу свой единственный выходной и хотят устроить праздник — добраться до голубой лагуны, которая где-то тут, за пустыней. Они едут долго, плутают и наконец вместо вожделенной голубой лагуны упираются в скалы. В естественный тупик. Куда еще они могли угодить? Естественно, в тупик.

Руло постоянно движется, но движение это холостое, бессмысленное, уводящее от цели. Победно движутся лишь краны — и бедному Руло так никогда и не выглянуть из кабины, не остаться в ней наедине с музыкой. Подсаживаясь к случайным водителям, он рассказывает им про свою жизнь, которая выстраивается в линию сплошных потерь, все время чем-то перебивается, как поломка машины перебивается флэшбэком встречи с матерью, как поцелуй с Адрианой перебивается кадром безмятежно спящего Клаудио, — все и вся притязает на его жизнь, все ложится тяжестью на его плечи, и ноги бедного Атланта-Пиквика все глубже увязают в землю, и каждый шаг дается все труднее. Розоватый колорит, сопровождавший Руло в начале его скитаний, уходит, оставляя серый туманный фон, создающий ощущение запыленности, жизнь брошена в пыль, пыль покрывает все попадающее в поле зрения камеры, превращая пространство с его голыми скалами в какой-то пустой лунный ландшафт.

Оставшись наедине с собой в самом конце фильма, Руло уже не пытается сохранять бравый вид. Ссутулившись, он молча смотрит в одну точку, и его оплывающую фигуру прорезают черные тени, как будто уничтожая, съедая куски плоти.

Да, по-русски название фильма звучит ужасно. Но по ходу дела вспоминаешь, что «кран» — в немецком, откуда оно к нам пришло, как и во всех других европейских языках, омоним слова «журавль». Когда-то эти машины получили свое поэтическое имя из-за внешнего сходства с птицами мечты.

В Н И М А Н И Е

Наш новый электронный адрес :

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

«Оптимус... из мундусов»

На ежегодном анимационном Тарусском фестивале Московский проект, замысловато прозванный холодной латынью «Optimus mundus» («Лучший из миров»), получил приз жюри «за смелый эксперимент по объединению аниматоров в работе над общим проектом».

Вот с этого самого и хочется начать. Со смелости эксперимента. Без лукавства, осуществление анимационного «полного метра» сегодня перекочевало в область непреходящей утопии. Легче легкого привычно сослаться на ставшую притчей во языцех нищету кинематографа да и закрыть тему. Но все много сложнее. В разлаженной структуре производства практически не существует студии, способной «взять вес» многофигурной композиции анимационного фильма. Оттого-то идея анима-джема или соборного фильма, созданного не только усилиями разных авторов, но и силами разных студий, давно витала в воздухе. А тут и юбилей Москвы кстати подвернулся, были прожекты завернуть нечто подобное и с Пушкиным, да не вышло. Ну, ему и так досталось...

Отважные продюсеры (те самые, что получили приз) построили наших онтологически скромных аниматоров, усилили творческую шеренгу по флангам западными звездными мастерами, такими, как Жорж Швицгебель, Билл Плимптон, Моник Рено, Шандор Райзенбюхлер, и двинулись марш-броском на строительство своей Вавилонской башни. Марш-бросок затянулся на три года.

Тема сочинения вольная: ваши впечатления от Москвы, живописные, литературные, исторические, лирические. Воплотившись в графику, пластилин, перекладку, куклы, компьютерные изыски, эти впечатления обернулись неохватной «рекой Москвой». И уже после того как одушевление состоялось, продюсеры схватились за голову — разноречивый поток надо было загнать в общее русло. Из множества решений было выбрано самое спорное и неоригинальное. Пошли за Виталием Манским и Игорем Яркевичем в известном фильме «Частные хроники». А именно: придумали некий авторский текст от лица некоего типичного москвича и под этот текст подогнали готовые сюжеты. Закадровый текст таксиста, который возит нас, зрителей, в течение пятидесяти шести минут по Москве (как в фильме «Зеленый огонек», с Ярославского на Казанский — через всю Москву), написал журналист Сергей Мостовщиков. Монолог таксиста жидко замешен на фактах истории, приправлен байками, притчами, биографическими воспоминаниями. А от степенного, бархатного, знакового тембра Николая Караченцова веет эпическим охватом Москвы с высоты птичьего полета.

Сам по себе непритязательный и необязательный закадровый «треп», ловко скроенный Мостовщиковым, тоже не Бог весть какой текст, но главное: к изображению он, как седьмая вода на киселе, имеет весьма косвенное

«Optimus mundus»
Московский анимационный проект
Креативный продюсер **М.Алдашин**
Продюсеры **Д.Горбунов, А.Кучугин**
Авторский текст **С.Мостовщикова**
Режиссер актерского озвучания **И.Масленников**
Производство EGI Corporation при участии Школы-студии «ШАР», студии «Иллюзион», Киностудии Горького
Россия
1999

(если не антагонистическое) отношение. Висит себе на легких киноминиатюрах стопудовыми гирями расхожих клишированных баек. В результате столкнулось изящное царство анимации и расхожее журналистское ерничанье.

Не спорю, и в таком виде фильм может существовать и даже нравиться публике. Но, имея в руках драгоценные камни разнообразной фактуры, произвести из них вставную челюсть, шепеляво рассказывающую о лучшем из миров?.. Действительно, «смелый эксперимент».

После показа фильма в Тарусе сами аниматоры выходили из зала тихо-тихо, предпочитая не демонстрировать разочарование, обиду, повисшую в воздухе общую неловкость. Часть фильмов безбожно порезана, перемонтирована, переозвучена. Сгущенная до предела в секундных зарисовках анимация разбавлена водой затертых до дыр документальных кадров. А ведь лучшие наши художники представлены в этом проекте. И как искусны были их сюжеты-миниатюры!

Среди исковерканных фрагментов — «Московский трактир» Марии Муат. Знаменитое живописное полотно Кустодиева претворяется на экране в фактурные предметы-приметы старинного трактирного прилавка: штофы, чайные шкатулки, нарядная упаковка «Икра от братьев Елисеевых», колоритные персонажи — завсегдатаи трактира. Но от всей уютной жизни «конфеток-бараночек», замирающей в финале живописными мазками классической картины, остался лишь спешный проход полового.

«Срезан» формат трагического микропортрета Маяковского, поданного в коллажной пластике «Окон РОСТА» Шандором Райзенбюхлером.

Кое-что чудом уцелело или уцелело фрагментарно. Нежно-пастельные ангелы Андрея Золотухина, словно сошедшие с рождественских открыток, из детских леек поливают брошенные в землю семена. Из семян вырастают почти игрушечные нарядные луковки церквей города-сада. Бац! В это благолепие воздушной растушеванной графики, нетипичной для экспрессивного Золотухина, вклинивается серия документальных кадров. Хрупкая гармония «Ангелов», выстроенная монтажным рядом анимационных эпизодов, разрушена.

Самый законченный и, без всякого сомнения, самый смешной сюжет фильма — «Подземка». Ночной шабаш в «лучшем из метрополитенов» начинается с уходом уборщицы. Сразу дьявольски загораются глазки Ильича с рукой, простертой в сторону темного туннеля. Уставший металлический солдат с чайником сползает со своего постамента и устремляется походкой каменного гостя к Ленину... за кипяточком. Начинается безудержная и безнаказанная игра с оптимистическими мифами тоталитаризма: шествуют девушки с веслами, дородные кубанские колхозницы металлическими серпами безуспешно пытаются косить металлические же колосья. Крепыши спортсмены, атлеты, метатели крушат все вокруг. Проносятся пионеры с планерами. Старательная балерина бурит своими фуэте нефтяную скважину. Всю эту искрометную вальпургиеву «метроночь», этот веселый социальный лубок нарисовал при помощи компьютера и снял чуть ли не за два месяца Васико Бедошвили («Пилот»). Правда, главным выдумщиком социального лубка, нашпигованного гэгами и невероятными пластическими аттракционами, был Александр Татарский. Этот вполне законченный «фильм в фильме» выполнен в традициях советской рисованной анимации, слегка «сдвинутой» с наезженных рельс классики фирменной «пилотовской» небрежной прорисовкой.

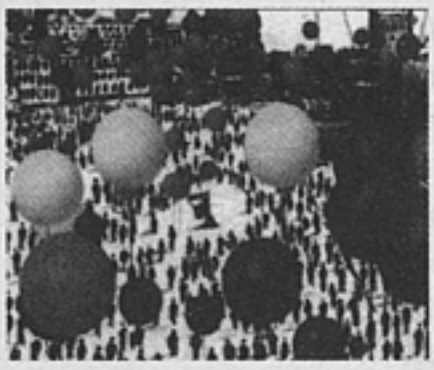
Собственно, благодаря таким не сильно пострадавшим от ножниц «смелого продюсерского эксперимента» эпизодам и складывается непостижимая и неохватная мозаика города-космоса, в котором прошлое причудливо проросло в настоящее.

Вертится праксиноскоп — праотец анимации — пустой цилиндр с картинками. Крутится-вертится, и из пробегающих картинок возникают сюжеты. Может, и фокус незамысловатый, а может, и вполне объемная, историческая метафора.

...Народные масляничные гулянья — почти михалковская бесконечная панорама нарядного фольклорного веселья с Красным Медведем в роли разгулявшегося генерала. Осаждают неприступные кремлевские стены татаро-монгольские полчища. В бессильной ярости кротами бросаются рыть подкопы, подземные коридоры, точнехонько повторяя... схему Московского метрополитена. Осторожно, двери закрываются. И испуганный кочевник уносится ошалелым пассажиром в черноту тунеля-подкопа. Режиссер Игорь Вейштагин («Пилот») разворачивает незамысловатую карикатуру в емкую метафору. Сам рисунок, продуманно перенасыщенный цветом, усиливает ощущение пробивающейся сквозь карикатуру фантастической гиперболы времени.

...Норштейновский лист, скользящий по талым ручьям московского дворика. В нем, будто в кораблике, задумчиво плавает девочка, пока мама из окна домой не позовет. Осень. Слои перекладки дарят скромной цветовой гамме (обычная осенняя пастель: от охры до запекшегося коричневого) особую щемящую нежность, многооттеночность, глубину. Нет ни одной четкой контурной линии, резких цветовых, световых перепадов в этой миниатюре Владимира Петкевича и Елены Марченко. Кажется, что дождевая капля проникает сквозь стекла ярусов, смешивает палитру, стекая уже с самого экрана.

...Пластилиновый домик за ветхим заборчиком одноглазо мигает еле живым телевизором. Ироническая зарисовка патриархальной деревни советских времен. Неулыбчивая домостроевская старуха, пьяненький дед, выгнанный из дома за околицу, куры, собака, мальчик на велосипеде, зазевавшийся дятел, выныривающий из низко летящего самолета парашютист и даже игриво подмаргивающий с небес первый спутник — весь отряд буквально слепленных пестрых персонажей помогает старому телевизору допеть незабвенные «Подмосковные вечера». Пластилиновая миниатюра запоминается тщательно прописанной и продуманной



звуковой оркестровкой, основанной на контрапункте хрестоматийной мелодии и самостоятельной линии шумового сопровождения. Дмитрий Высоцкий и Андрей Сикорский уже завоевали в анимационной среде славу умелых рекламщиков. Но их клипы (прежде всего не сходящая с телеэкрана сладкая музыкальная ода карамели «Савинов») всегда выдают не только профессионализм авторов, чувство стиля, хороший мультипликат, но и стремление делать кино. В рекламе, музыкальном клипе, заставке. Пусть крохотный кусочек, но настоящей комедии.

...Гимн-шлягер «Лучший город Земли» в исполнении Ивана Грозного, трех богатырей, Минина и Пожарского, длиннобородого колдуна из «Руслана», фокусника Пушкина, достающего зайца из котелка. Этот мастерский клип Роберта Саакянца, в котором качество рисованной анимации вполне адекватно качеству юмора и изобретательности, сработан в классической манере, в фирменном «летящем» стиле режиссера. Грозный поощрительно помахивает с трибуны мавзолея шествующей мимо под оптимистичную песенку демонстрации. И сам мавзолей вдруг кокетливо привстает на минутку, приоткрывая свои неощипанные бабки-ежкины ножки...

...Траурное снежное кладбищенское поле, усеянное холмиками с крестами, лопатами усердных дворников раскапывается и превращается в яркий стольный град... Печаль оборачивается неуемным весельем с немереным застольем аккурат среди соборов и дворцов. Юрий Черенков и Зоя Трофимова, работающие ныне во Франции, ностальгически точно смешивают в своем сюжете мажорные и минорные регистры, добиваясь смысловой и эмоциональной полифонии.

Самый яркий эксперимент проекта. Самый краткий из всех исторических курсов. Смена царских династий представлена полиэкраном, если быть точными — девятиэкранным полотном. В центре — царские портреты. Вокруг — калейдоскоп исторических событий, представленных во фресках, документальных кадрах, символах, гербах, монетах. Сначала кажется, что многоэкранный фокус — простое компьютерное умножение. Но глубина кадра, почти осязаемая фактурность предметов, их не виртуальная, а живая плоть заставляют зрителя недоумевать. Секрет этой органики и естественности и прост, и сложен. Создатели сюжета Михаил Алдашин и Алексей Демин к услугам компьютера, по сути, и не прибегали. Они смастерили небольшой шкафчик с отделениями. В каждом из этих девяти отделений одновременно под камерой они и двигали российскую историю. И понадобилось им огромное количество «живого» материала: старинных перьев, монет, горящих свечей, гвоздей, саморучно выполненных барельефов, даже мусора, даже земли. Ведь земля эта в кадре шевелится, колышется. Движется, колышется все ручное полиэкранное изображение.

Зритель вынужден спешить, кружить взглядом за исчезающими на глазах событиями. Так и будет в бешеном темпе мчаться полиэкранная история, фактурно визуализируя бег времени, пока не наткнется на портрет Ленина. И в недоумении остановится. И все экраны зальются краской стыда. Нет больше полиэкрана. Один теперь экран. Один цвет. И в нем над Красной площадью (той самой, по которой в веселом парадном раже шествовали Емели на своих печах) из тучи с насупленными сталинскими бровями уже все заливает кровавый дождь.

Московский проект долго рождал слухи и предположения, обещая стать не только анимационным событием, но и общекультурной акцией, далеко выходящих за пределы юбилейного фильма... Обещал, но не стал. В растянутом часовом «киноодеяле» золотые стежки мастерски писанных миниатюр теряются в общей выделке фабричного производства. Подозреваю, причина неуспеха — в отсутствии художественной концепции на самом раннем этапе работы. Лишенные притяжения единого целого, отдельные сюжеты разлетаются в разные стороны, оставаясь в памяти короткими самостоятельными визуальными скетчами художников о Москве.

Возможно, возникшие в последнее время прецеденты субъективной художественной обработки чужого эстетического текста нуждаются в серьезном осмыслении и анализе? А может быть, оставшиеся продюсеры (к сожалению, креативный продюсер Михаил Алдашин ушел из проекта до его окончания) продолжат свой «смелый эксперимент»? И дадут самостоятельным сюжетам самостоятельное существование? Пока что им это запрещено.

Н.РЯЗАНЦЕВА

Третий глаз

Предлагаю сюжет детского сериала «Новые приключения неуловимых».

Папа и Петя пошли в зоопарк. Пока папа покупал пиво, Петя куда-то пропал — как провалился. Мама сказала: «Ищи. Пока не найдешь — домой не пущу!» А сама пошла и купила — не пожалела ползарплаты — детский мини-искатель «Петушок» (корейского производства). Старый, громоздкий «Рекс-18» — для крупных собак — совсем чего-то забарахлил, да и Петька умный стал, цепляла ему мама на самую макушку датчик, так он его либо терял, либо выбрасывал, либо пригнется — под сигналом прошмыгнет. Умный ребенок — не в маму пошел.

Глупая мама как ни следила за мужем своим Невидимовым Вадимом, а не заметила, как он на другую работу перешел и служит теперь не в паршивой ментовке, а в самом УПППЖПП (управление полной прозрачности половой жизни публичных политиков). Во как! За особые технические заслуги перед отечеством III степени его туда назначили на большую зарплату. От жены он скрывал не почему-либо, а чтобы все излишки на свои железки тратить. Так что отловить Петьку ему не стоило труда: домой только зайти и открыть «слоника» — свой заветный несгораемый сейф.

Пришлось сознаться, кто он теперь по званию и почему у них изменился образ жизни. Стали они ловить Петьку на мониторе. Вскоре поймали. Стоит, ест мороженое и язык им показывает. А где стоит, неизвестно. Анжела (мама) заметалась, запричитала, налаживает свой ширпотреб корейский — курам на смех, а Невидимову вдруг стало не до смеха. Пока они с техникой манипулировали, обнаружилась страшная вещь: никто его не прослушивал, никто не просматривал. Вырубили его из поля слежения. А по должности полагалось круглосуточно. Позвонил сослуживцу: «Ты меня видишь? Взгляни, не ленись». Тот как раз рыбу чистил в ванной. Взглянул — одни помехи. Успокоил мнительного Вадима: «Да на кой ты им сдался в выходной?» Невидимов впал в панику — может, уже с работы поперли, а может, сам напортачил, когда ввинчивал «Егозу». Стал свою квартиру обыскивать, учинил разгром, точно как в старинном фильме Копполы «Разговор», только наоборот. Весь вспотел, пока заподозрил причину. Исчезла «тычинка», в люстру вмонтированная под самым потолком. Хотел впаять новую, но жена приняла меры — увела на воздух, за овраг, за кольцевую, в лес. Там у них была пещера для «интима», в дупле — бар, под елкой — тайничок. НЗ на случай ЧП. Благодать. Можно оттянуться: помычать, помолчать, поухать филином, почитать классику. Книга хорошая попалась из библиотечки УПП. Про «прослушку» — «В круге первом» называется. Сняли стресс, вспомнили про сына: как его воспитывать, ремнем, что ли? Совсем отбился от рук, вундеркинд, изобретает шапку-невидимку... Может, врачу показать его?

Вдруг из дуба, из дупла, где бар, высунулась Петькина голова да как захохочет: «Папку-невидимку! Папку-невидимку! Вы сами все сошли с ума!» Отец за ним погнался, но Петька залез на дерево. Сказал, что жить теперь будет здесь,

«тычинку» украл и не отдаст, лучше съест, вот она — в руке, и на жалобные вопли родителей отвечал строго: «На первый-второй рассчитайсь! Командовать парадом буду я!»

Так началась неравная борьба маленького отважного Невидимова с крупным специалистом ПП (полной прозрачности) хитрым и упрямым отцом Невидимовым. Вундеркинду удалось порушить безнравственную карьеру папы-технаря. Тот остался без работы, начались поиски. Каждая серия — новое место работы, от частного сыскного агентства до торговли на птичьем рынке. Мальчик узнает изнанку жизни, видит очень плохих людей — воров, мошенников — и из маленького правдолюбца превращается в маленького террориста. Его «акции» заимствованы из литературы: от гамлетовской «Мышеловки» до «Собачьего сердца». Он выводит своего Шарикова и, обладая феноменальными способностями, умеет им руководить. Выручая то отца, то себя, сражаясь за честь или кусок хлеба, он последовательно воплощает идею «добро должно быть с кулаками».

В последней серии папа и Петя пришли в зоопарк. Выпустили шимпанзе из клетки и стали там жить. Папа решил дочитать потрепанную книгу — все недосуг было — «В круге первом». Как вдруг что-то вспомнил, что-то ему не так... «Ну да, — объяснил ему сын, — дойдя до середины жизни, ты заблудился в сумрачном лесу». «Нет, — вспомнил Невидимов, — книжка-то библиотечная, из УППП. Как неудобно — забыл отдать...» Петька посмеялся, обозвав папу интеллигентом и чистоплюем. «Да она же меченая!» — «Сам ты меченый!» Но вдруг книга заговорила человеческим голосом: «Невидимов, в который раз вам напоминаем, что за вами числятся...» Бородатый, бомжеватый, прибитый жизнью изобретатель в клетке хорошо просматривался с библиотечного поста. Охранник-«качок» с автоматом брезгливо поморщился, а библиотекарша, видимо, пожалела и, вздохнув о прошедшей любви, сказала:

— Ладно, вычеркиваю.

Освежая в уме все последние дискуссии об интеллигентности, интеллигенции, в том числе и в «Искусстве кино», о ее месте в нынешней жизни, вписалась — не вписалась и т.д., и что это вообще такое, что за мамонт чисто российский, не могу да и не хочу добавлять свои ненаучные формулировки, потому что: 1) Надоело! 2) Нет слов, жалко мамонта. 3) Да он живой! 4) Сама мамонт, в чем печатно призналась в интервью «Обломок трех империй» в журнале «Киносценарии». 5) Стало быть, чья бы корова мычала, а твоя бы... стоп! Как неинтеллигентно выражаешься, ну так я ведь только наполовину из... 6) Изнутри данная туманность не осмысливается, не описывается, подобно мозгу, сознанию — из него не выскочить, инструмент все тот же — мозг, сознание. 7) Извне — да что они могут в этом понимать? Чушь несут несусветную! 8) «Ты сердишься, значит, ты не прав», 9) Потому что все это прекрасно понимают и без формулировок, различают по духу, по нюху, по слуху — даже слепые. Вот пример. Я давно слушаю интеллигентное радио «Эхо Москвы». Иногда там вдруг возникают новые голоса, какие-то, что ли, инородные, «не из того профсоюза», как говаривали в старые времена. Пока разберешься, какое тридевятое чувство они коробят, обязательно позвонит слушатель с настоятельной просьбой это инородное убрать. И убирали. Снова кто-то мелькнет — знаю, надолго не задержится. Словно их берут, чтобы мы понимали разницу и ценили интеллигентное радио «Эхо Москвы», чтобы мы перекликались своими тридевятыми чувствами, что лежат в тайниках языка. 10) Последняя, десятая причина — не говорить прямо на эту скользкую тему, а говорить криво, уклончиво, обтекаемо и иносказательно — самая простая: страх. Если кто-нибудь только подумает, что его не считают интеллигентным человеком, отказали в причастности к тайному ордену — он смертельно обидится и когда-нибудь отомстит. Так что ваша правдивость и отточенность мысли обернутся если и не лично против вас (не прибьют завтра в подъезде, не уволят с работы), то в любом случае приумножат количество зла в мире.

Об этом не говорят вслух. Где больше двух. Я вот однажды попалась на этой теме. Рассуждала при студентах так: интеллигент — это такое существо, в котором автоматом, без усилий разделяется, что продается, а что не продается. Мне

понравилось мое определение, я его запомнила и повторила через много лет другим, нынешним студентам. Сразу посыпались возражения: «А что не продается? Все продается». Некоторые даже не поняли, о чем я говорю. Другая система ценностей? Легко сказать, да смысла в этом мало. А вдруг — ни ценностей, ни тем более системы? В работах, иногда талантливых, превалирует игровой момент, пародийно-подражательный, фантомный — по американским лекалам, естественно, насмотрелись с детства страшилок, «Твин Пикс» в лучшем случае; «все понарошку» — таков состав ума и воображения, что с жизнью этой наличной, русскоязычной, мало сцепляется.

Но жизнь, хочешь не хочешь, она всех достанет, и язык у нас один — русский, «надежда и опора» вывезут, так что свою «систему ценностей» навязывать не спешу, даже когда задирают, дразнят каким-нибудь «лавэ» — молодежным сленгом или пугают рецептами «дури». Перемелется. Вот подарили мне словарь «Так говорит молодежь», толстая книга, на первый взгляд — страшно, помесь английского с подзаборным, добрый староблатной вообще вымирает, половину слов не понимаю, ужас! А потом — смешно. Это мне-то смешно, которая не выносила всех этих «прикидов» и «прибамбасов» и до сих пор от слов «трахаться», «обалденно» и «прикольно» хочет выть на луну, мне, которая убила бы (было бы чем) тех оболтусов, которые исписали новый наш лифт своими «факами», — мне почему-то смешно и даже весело листать этот добротный словарь. Потому что он есть. Пока одни пишут в лифте, другие издают книги хорошего уровня, и их все больше, и газеты, и журналы — «бери — не хочу!» — радуют глаз изобилием. Их же кто-то делает — образованные ребята, их же кто-то научил, и вечно виноватое лицо нашего интеллигента предстает не в пространстве, где он бессилен перед варварами, а во времени, где он «великий и могучий», поскольку он и есть язык. «Свидетелем Господь меня поставил и книжному искусству вразумил». «Наше все!»

А студенты прикалываются. Почему меня, кстати, не смущает этот глагол, а «прикольно», «прикольный» несносны? Не объяснить, а кто-то поймет. Язык залегает в нас на разной глубине, но остается защитным слоем, нашей кожей. Натуральную кожу от дерматина было легко отличить, а стало трудно. Насчитав у себя десятки капризов вкуса (да и вы насчитаете, может, сотни), в русском устном и в русском письменном отдельно (почему они все говорят «простынь», она же «простыня»?!), обозвав себя принцессой на горошине, я вовремя вспомнила про кожу. Помните, как мы проснулись в другой стране? И в этой стране все вдруг разом оделись в кожу? Вот только что стояли в мучительных очередях, меняли сахар на водку и обратно и вдруг словно очнулись от сна. Выходишь на улицу, а там другое племя, незнакомое, и все как один — в коже. До времен «перестройки и гласности» я побывала как-то в маленьком сонном итальянском городке, где улицы были забиты кожаными пальто и куртками. Людей не было, ни покупателей, ни просто прохожих. Жара и «самая дешевая в Европе кожа» отменного качества терзали больную советскую душу — вот бы наших сюда, смели бы за полчаса!

Не прошло и пятилетки, сбылась мечта: смели и оделись. Люди с Востока показали торговую прыть, а ротозей-славянин снова ропщет на московском восточном базаре — опять он все проворонил!

Ропщет и интеллигенция. В «систему ценностей», безусловно, входил интернационализм, позже — «философия неравенства», а раньше, до всяких систем, из детства — образ интеллигента, который чисто одет и не ругается матом. «Шляпу надел!» — ругались в трамвае. Шляпу хотелось защитить. Потом пришли «Жигули» и джинсы. Интеллигент и жлоб перемешались в потной очереди за «резиной». А в Болшево на семинаре сценаристов Николай Робертович Эрдман произнес бессмертную фразу: «Где это видано, чтобы старые евреи ходили в ковбойских штанах?» Но и позже, когда уравнялись в едином строю — за водкой, за сигаретами, мой наметанный глаз отличал по повадке «своих». В той стране хотелось заснуть и не просыпаться. Мне удалось перетерпеть качку, «под собою не чуя страны»: то лечу куда-то, ночую в роскошных отелях, то в грязи бесплацкартной везу из Литвы кусочек сыру, то хватаю — коту — последние щупальца кальмаров. Мама плачет: «Неужели голодовка?» У людей засосало под ложечкой. Старый интеллигент хвалился, как он уплетал макароны, мо-

лодой «на халяву заначил» бутылку и пустил слово «халява» в долгий путь. Я тогда еще их различала, хотя мало смотрела по сторонам, больше в телевизор — на депутатов. Да и сама то и дело заседала, чтобы эту жизнь окаянную не видеть. И прозевала.

Очнулась, вышла на ВДНХ-ВВЦ: все в коже и жрут бананы. Кожуру бросают под ноги. «Музыка играет так громко, так весело...»

Еду на «Таврии» по пустынному мокрому шоссе. Из деревни, с подругой, с котом, с котомками. Сзади гудит, прижимает к обочине серебристый, как самолет, лимузин. Прижимаюсь, выглядываю — может, колесо спустило? Пятеро мальчиков с Кавказа — все в коже, двое выходят. Душа в пятки. Подруга-то видная, и грабят, слыхали, на дорогах. Улыбаюсь жалко, приветливо. «Ты что, ох... старая карга?» О счастье! Всего-то матом покрыли, дорогу я им загородила. От «старой карги» расцветали в душе незабудки.

Натерпелись мы страху, проснувшись в другой стране. Опуская страшные истории, расскажу смешную, десять раз рассказанную, даже и студентам — не постеснялась, обсуждая выразительные свойства «ненормативной лексики». Иду в ресторан Дома кинематографистов. При входе мужик — тоже в коже — толкнул случайно и говорит: «Извините на х..!» Правда же, лучше не скажешь? Прямо из души вырвалось — в знак окончательного слияния классов и прослоек и окончательной победы всех над всеми.

«Главное — правильно окопаться», — говорил мудрый старик, солдат первой мировой, оператор Анатолий Дмитриевич Головня. Актуально как никогда. Интеллигент всегда умел окопаться, не носил опознавательных знаков (со времен пресловутой шляпы), не бросался в глаза, был хитер и двусмыслен, как сам язык. Он всегда на обочине, но не должен уходить с поста, распространяться вширь — ходить «в народ» и говорить «на их языке», одеваться в чужую кожу. Он меченый, его сразу разоблачат. И порвется тончайшая материя, хранителем которой он поставлен судьбой.

«Гражданином быть обязан»? Тоже ведь входило в «систему ценностей». Если бы автор этого «слогана» дожил до всенародного электронного компромата и предстал со всеми семью женами и карточными долгами на потеху коробейникам, он взял бы свои слова обратно, он предпочел бы «окопаться». У черни нет понятия чести, а забавы ее грубы и ненасытны, заразней спида и наркомании. Когда мир глазел на Монику Левински — неинтересная у них любовь! — не разглядели главную героиню, ее прожженную конфидентку Линду, писательницу. Ее дьявольский промысел неосуждаем, несудим и нашим Дашам по плечу и по нраву. Мир под бесстыжим просмотром телекамер и СМИ с третьим глазом и ухом — этот мир, конечно, неописуем в прежних терминах. На виду останутся носороги и дураки, остальные попрячутся, унося свои компьютеры, но вирус... Вирус бродит по Сети...

Наш век до предела сблизил интеллигента и люмпена и всех прочих перемешал, выводя «массового человека». Процесс продолжается по инерции, но и обратный «процесс пошел». Пока огораживают, бронируют недвижимость. А движимость, живность перепуганно тоскует по «свободе-равенству-братству». И братается с «братками» — язык все стерпит.

Огораживайте, бронируйте, окапывайтесь! Не то новое поколение очнется в другой стране и своих не узнает.

ГЛЯДЯ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

ЛЕВ ЛУРЬЕ

Корни и крона петербургского снобизма

Вычленение петербургской манеры, стиля, характера поневоле должно ограничиваться некими импрессионистическими зарисовками. В отношении национальных особенностей такие попытки описания всегда оборачиваются либо расизмом, либо идеализацией и разительно неточны. Грузины милы и гостеприимны — скажет любитель пламенной Колхиды, но тут же осечется, подумав о Берии и Сталине. Евреи — маменькины сыночки, книгочеи, идеалисты. Бывает. Но что вы скажете о чудовищных следователях НКВД или о свирепых израильских коммандос? Подобные примеры легко множатся. И тем не менее что-то феноменальное в петербуржцах чувствуется. Попробуем вычленить лежащее на поверхности.

Крона

При самом поверхностном взгляде на Петербург обнаруживаем настороженную угрюмость жителей. Сравните московский, не будем говорить уже о киевском, вагон трамвая с питерским. Там — ровный гул голосов, люди не стесняются друг друга, реплика, брошенная в воздух, тут же подхватывается, молодежь балагурит, старушки обсуждают цены и болезни. У нас — настороженное молчание, взгляд избегает взгляда, случайное прикосновение — удар электрического тока. Громкий разговор встречает осуждение.

Москвичи легко переходят на «ты», при встречах целуются, приветливы к приезжим. В Петербурге поцелуи считаются признаком дурного вкуса, рукопожатия заменяются простым кивком, о человеке, живущем в Питере не один год, а то и десятилетие, говорят: «Эта NN, знаете, из Дубоссар». На «ты» обращаются разве что к одноклассникам, да и то с каким-то внутренним неудобством.

И приязнь, и неприязнь выражаются одинаково: чуть большее внимание к собеседнику, чуть сдержаннее полупоклон. Быть знаменитым — некрасиво, успех ассоциируется с пошлостью, конформизмом, недалекостью. Включенность в «большой» мир — успеха, денег, гастролей, больших тиражей, Останкина — с точки зрения петербургского сноба, абсолютно некомильфотна. Логика строится на следующем простом силлогизме: Хармса не печатали, «Избранное» Бродского не могло выйти в «Советском писателе», «Зону» Довлатова трудно было вообразить на страницах «Авроры», — так что же может представлять собой какой-нибудь Евграф Мелитопольский, опубликованный в супере тиражом тридцать тысяч? Должно быть, пошляк и проходимец.

Норма — телесный изъян или болезнь (но обсуждать немощи, а тем более жаловаться на них — неприлично), честная бедность, совершенное знание чего-либо житейски бесполезного. В нашем климате отсутствие гайморита, ну, или уж простого вазомоторного ринита просто подозрительно. Достоевский

писал: «Это город полусумасшедших. Если б у нас были науки, то медики, юристы и философы могли бы сделать над Петербургом драгоценнейшие исследования, каждый по своей специальности. Редко где найдется столько мрачных, резких и странных влияний на душу человека, как в Петербурге. Чего стоят одни климатические влияния!» Действительно, число странных, сирых, убогих на улицах Петербурга, особенно где-нибудь у Владимирской церкви или в районе Сенной, превосходит всякое вероятие.

Может быть, оттого что петербуржец живет в городе, где здания похожи на декорации пьесы столетней давности, он чувствует себя скорее персонажем литературного произведения, нежели человеком, живущим здесь и сейчас. Довлатов о Бродском: «Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании. Его неосведомленность в области советской жизни казалась притворной. Например, он был уверен, что Дзержинский — жив. И что «Коминтерн» — название музыкального ансамбля. Он не узнавал членов Политбюро ЦК. Когда на фасаде его дома укрепили шестиметровый портрет Мжаванадзе, Бродский сказал: «Кто это? Похож на Уильяма Блэйка...» Множество тем в петербургских салонах табуировано для обсуждения: Ельцин, Захаров, Виктюк, Михалков, эстрада, телевидение, личная жизнь знаменитостей.

Почтенным считается нефункциональное знание: древнекоптский язык, обстоятельства биографии писателя Константина Вагинова, история Красненького кладбища. Всяческая «игра в бисер» приобретает в Петербурге необычайно серьезный характер. Местные образцовые издания последних лет — исторические альманахи «Минувшее» и «Лица», энциклопедические справочники «Храмы Петербурга», «Исторические кладбища Петербурга», «Архитекторы — строители Петербурга» — являют собой образцы долгого, затворнического труда, не подразумевающего громкого внешнего успеха. Они наследуют еще более герметичным самиздатским машинописным журналам 1970 — 1980-х годов. Толстенные тома «Часов», «Метродора», «Обводного канала», «Северной почты», «Митиного журнала», «Сигмы», «Памяти», выходившие тиражом то шесть, то двенадцать экземпляров каждый, напоминали рукописные своды средневековых монахов по несуетной тщательности выполнения. Поэты каждые несколько лет «издавали» свои сборники, перепечатанные поклонницами и переплетенные приятелями, и раздавали немногочисленным почитателям. Рок-музыканты первыми в России начали издавать свои «альбомы», разрисовывая от руки обложки кассет.

Настоящий петербуржец летом гуляет на Островах, его можно встретить на солнечной стороне Невского, в Эрмитаже, в верховой аллее Летнего сада. У него есть излюбленные кварталы, где можно побродить с приятелем, поговорить о кинизме или председателе Третьей Думы Хомякове.

Вообще любовь к городу имеет всеобщий и обязательный характер. Полагается знать не только Росси и Стасова, но Сюзора, Месмахера, Кричинского. Настоящий знаток укажет вам дореволюционное местоположение всех булочных Филиппова, особенно живописные проходные дворы с Невского на Малую Итальянскую и т.д.

Петербургская настороженность к любому утвердительному высказыванию выражается и в электоральном поведении. Москва любит мужчин, лучащихся энергией, обаятельных дядек — Ельцин, Попов, Лужков. Политики ныряют в проруби, отфыркиваются, бодро принимают рюмаху. Там больше голосов получают партии известные — НДР, КПРФ. Питер предпочитает злоречивых (Собчак, Болдырев), голосует не «за», а «против». Так в свое время проголосовали за следователя Иванова (против Лигачева), потом за Яковлева (против Собчака), сейчас за болдыревцев (против губернатора). Вместо НДР — «Яблоко», не КПРФ, а РКП.

В петербуржце всегда жива идея правил поведения, не подлежащих нарушению. Даже говорим мы как пишем: «конечно», «булочная». Всякая безвкусица вызывает мощный, часто неадекватный отпор. Вот Пушкин встречает молодого, явно талантливого критика Николая Надеждина: «Он показался мне весьма простонародным, vulgar, и безо всякого приличия. Например, он поднял платок, мною уроненный».

Корни

Откуда все это взялось? Петербург императорского периода — гвардия, бюрократия, двор, канцелярии, аудитории, редакции. Наверху, как писал Лев Толстой, «собственно свет — свет балов, обедов, блестящих туалетов, свет, державшийся одной рукой за двор, чтобы не спуститься до полусвета, который члены этого круга думали, что презирали, но с которым вкусы у него были не только сходные, но одни и те же». Сливки петербургского «большого света» — гвардия. Жизнь гвардейского офицера подчинена множеству неписаных правил. Можно сказать, что сословное общество вообще, а гвардия в особенности жили не по законам, а по понятиям, сводящимся в итоге к системе запретов. Гвардеец не может тратить мало, жить в Песках, носить мундир и фуражку не от портного Фокина, допивать бутылку шампанского до конца, торговаться в ресторане или магазине, терпеть оскорбление, жениться на купчихе, плохо говорить по-французски.

Светскому человеку противостоит разночинец — студент, литератор, чиновник. Как немыслимо во времена Стасова и Крамского было любить Росси и Кваренги, так и отношение к «свету» у интеллигенции сменяется с восторженно-заискивающего на презрительно-равнодушное. Петербургский разночинец ненавидит гвардейца, он для него, «мыслящего пролетария», не человек, скорее племенной конь.

Но и сам столичный разночинец, как правило, лишенный корней в Петербурге, мучительно борющийся за существование и признание, постепенно приучается жить в мире правил и неформулируемых формальностей. Нельзя читать определенные («рептильные») газеты и печататься в них, подавать руку господам с сомнительной политической репутацией, следует любить Салтыкова, Чернышевского, Некрасова, признавать талант в Толстом (но предпочитать ему Тургенева) и ругать Достоевского за обскурантизм. Нарушение либеральных приличий чревато изоляцией, отказом в литературном заработке, разносными рецензиями, уходом жены и изменой невесты. Отсюда, кстати, страшная раздражительность к любому нарушению приличий у самых разных петербургских писателей — Достоевского, Салтыкова, Михайловского, Лескова.

Петербургских Карениных и Вронских, с одной стороны, и петербургских Раскольниковых и Ипполитов — с другой, и объединяло, и разъединяло отсутствие в Петербурге московского всесословного братства, того роевого начала, которое всегда отличало Первопрестольную. Столице был чужд московский непрекращающийся банкет, всеобщие гулянья в Сокольниках, братания Аксаковых с Солдатенковым и Кокоревым, Рябушинского и Андрея Белого, старообрядцев и никониан, князей и актеров. Острое ощущение принадлежности к своему кружку и социальному слою делали всеобщим только формальный язык этикета.

Ясно выраженный язык поведения — как сигнал радара, отличающий свой самолет от чужого. Он предопределяет норму поведения собеседника, встречного, делового партнера. Строгие правила, отсутствие амикошонства, нежелание поддерживать разговор на «чужом» языке позволяют сохранить чувство собственного достоинства в любой ситуации. То, что кажется формальностью привыкшему к большей социальной гомогенности москвичу или одесситу, в Петербурге является формой существования.

Статья Александра Бенуа «Живописный Петербург» вышла в 1903 году, когда уже близки были Цусима, 9 января. В статье впервые со времен Пушкина утверждалось — Петербург прекрасен. Город становится объектом восхищения в преддверии своего краха как центра петровской государственности, воплощает меркнущее величие этой государственности. Мирискуснический и акмеистический культ города — предчувствие и ознаменование конца России Пушкина. Эта тоска по времени ампира и дуэлей касалась, конечно, и архитектуры, и всего городского уклада.

Принадлежность к этой традиции в начале века осознавали не те, кто по праву крови наследовал ее создателям, не люди все менее блестящего «большого света» (они как раз любили теоретически русский стиль и московские святыни). Первое поколение петербуржцев per се — дети разночинцев, служилых дво-

рян, инородцев и иноверцев — Бенуа, Добужинский, Блок, Ахматова, Мандельштам. Они это придумали, создали идеологему. Договорили все до конца, как все талантливые адепты.

«О, эти гигантские просторы площадей, где можно делать смотр целым армиям. Тяжелые глыбы дворцов. Каменные всадники на памятниках — императоры и полководцы. Тусклое золото куполов Исаакия над мраморными громадами колонн, разве вся эта пышная красота не говорит о величии власти? «Город казарм», скажет язвительный враг. Да, казарм. Город гвардии и преторианцев. Но разве власть когда-нибудь опиралась на что-нибудь иное, как не на штыки солдат?» — писал близкий к акмеистам прозаик Сергей Ауслендер.

Любовь к классическому Петербургу привела к реабилитации гвардейско-светской манеры поведения. «С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой я не стоял под египетским портиком банка, и над лимонной Невою под хруст сторублевой мне никогда, никогда не плясала цыганка», — писал Мандельштам. Но это не мешало его «ребяческому империализму», неожиданному и опасному желанию пить в советском Ленинграде за «военные астры» (гвардейские эполеты). Уход Гумилева добровольцем на войну, а потом участие в белом заговоре, сознательно культивируемый аристократизм Ахматовой, неожиданный для эпикурейца Кузмина почти некрасовский пафос «Форели» — следствие этого нового культа Петербурга.

До 1917 года в спор о двух столицах вносился некий историософский смысл, связанный с ролью петровского культурного переворота в российской истории. Между 1918 и 1991 годами ущемленные жители невских берегов вкладывали в свои антимосковские инвективы скрытый протест против советской власти, и вообще не слишком симпатичной да еще и лишившей их город столичного статуса.

Собственно в это время и возник ленинградский регионализм, имевший в своем основании пассеистский миф. Ленинградский регионализм зародился в 20-е из тоски по старому миропорядку и утраченному столичному статусу, когда от старого Петербурга остались только архитектурные ансамбли, балет, Эрмитаж, пирожные «Норда» и Анна Ахматова. Важность, ирония и этикет обороняли от новой реальности и помогали «держать тон».

Региональная идея — своеобразный смягченный вариант идеи национальной. На место борьбы с иноземным захватчиком-угнетателем выдвигается противопоставление региональных интересов государственным, воплощенным в столице. Малороссийский миф создал в конце концов независимую Украину, казацкий —вдохновлял Шкуро и Краснова в гражданскую и до сих пор заставляет взрослых мужиков носить на праздники штаны с незаслуженными лампасами.

Пик интереса к краеведению, архитектуре модерна, акмеистам и мирискусникам был в Ленинграде 1970—1980-х годов, конечно, не случаен, как и культ Шевченко на Украине или культ национальной певческой традиции в Эстонии в то же время. Борьба за сохранение «Англетера», выведшая в 1987-м на Исаакиевскую площадь тысячи людей, скандал вокруг дамбы, история «Ленинградской свободной экономической зоны», исход референдума о переименовании города, возникновение автономизма, последние выборы, наконец, — все это подпитывалось регионалистской идеей. Манера поведения, в отсутствие самостоятельного петербургского языка и других признаков этноса, играет в городской субкультуре важнейшую роль. Всякая «самость» холится и лелеется. Ну а так как в Петербурге рефлексия всегда преобладала над деятельностью, а возможности самореализации в официальной культуре и бизнесе уступали Москве, манеры и вкусы всегда имели огромное значение. Сдержанная ирония, эрудиция, несколько манерная вежливость и неожиданная взбрычливость, наша гвардейско-разночинская кичливость всегда будут радовать или раздражать провинциалов и москвичей. В мире нет людей бесслезней, надменнее и проще нас.

Я ДУМАЮ, ЧТО...

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

«И так на свете все ведется...»

В поэме Джебрана Халила Джебрана «Пророк» женщина просит:

— Скажи нам о радости и о печали.
И пророк ответил так:
— Твоя радость — это твое горе без маски.
Ведь тот же самый колодец, из которого подымается твой смех, был часто заполнен твоими слезами...
И разве может быть иначе?
Чем глубже твое горе проникло в тебя, тем больше и радости может вместиться в тебя...
Разве не та же чаша, что содержит твое вино, обжигалась когда-то в печи гончара?
И разве лютня, услаждающая твой слух, не то самое дерево, которое страдало под ножами резчиков?
Когда ты радуешься, загляни глубоко в свое сердце — ты увидишь, что это в действительности ты плачешь о том, что было твоей радостью.
И когда тебе горько, загляни снова в свое сердце — и ты обнаружишь, что только то, что приносило тебе радость, дает тебе и печаль.
Кто из вас может сказать: «Радость больше, чем печаль»?
И другие скажут: «Нет, горе больше».
Но я скажу вам: они неразлучны.
Вместе пришли они, нас коснулись едва, и когда одна из них сидит с тобой за столом — помни, другая спит на твоей кровати.
Действительно, как стрелка весов, ты колеблешься между горем и радостью.
И только когда ты пуст, она неподвижна и в равновесии.
Но чуть лишь хранитель сокровищ поднимет весы, чтобы взвесить свое золото и серебро, обязательно радость или горе на весах поднимется или опустится.

Здесь почти все верно, кроме одного преувеличения. Я не думаю, что плачу, когда радуюсь. Но это потому, что я человек и живу на поверхности времени и в миг радости целиком отдаюсь радости. А Бог, который в глубине, где время целостно и называется вечностью, одновременно погружен в полноту боли и в полноту радости. И в той мере, в которой я раскрыл в себе образ Божий, я чувствую привкус боли в радости и радости — в боли.

Этим привкусом большое искусство отличается от такого, которое забавляет, развлекает и отвлекает от глубины духа. Мы испытываем подъем духа, мы радуемся, когда смотрим на муки Эдипа, когда слушаем «Страсти» Баха. Но разве эта радость свободна от боли? И разве в комедии Гоголя нет незримых слез? И в шекспировской комедии, где мы смеемся вместе с героем, а не над героем, где человек не падает в бездну своих ошибок, но со смехом освобождается от них, где царствуют радость, — нет-нет и мелькнет грусть:

Страдает раненый олень,
А лань здоровая смеется.
Для спящих ночь, для стражи день,
И так на свете все ведется...

Разве нет тени грусти в сонатах Моцарта? Разве сама форма концерта не требует чередования радости и грусти? И разве муки любви не поднимаются до взрывов блаженства? Об этом писал не только Достоевский. И в песенке Клер-

хен есть стих, не давшийся переводчику, передаю его прозой: «Быть полным радости, страдания и мысли». Именно это счастье: «Звездно ликуя, смертельно скорбя, счастье душа познает лишь любя».

Разве путь инока не чередование благодати с богоотставленностью? И разве в самой благодати не плачет Силуан о народах, бредущих во тьме? И Рамакришна, плакавший трое суток вместе с отцом, потерявшим своего сына, — разве на четвертые сутки он не запел гимн? И не нарастал ли этот гимн в самой глубине его скорби? Я думаю, что Иов, встретив Бога, испытал радость, перекрывшую все его страдания. Глубина этой радости неотделима от глубины его боли. Потому что боль обнажила все его нервы и он каждым обнаженным нервом пережил красоту, увиденную глазами Бога.

Когда мне попадаются люди, играющие в карты на пляже, я думаю, что они мелки и в горе, не только перед лицом бесконечности. А разве бесконечность не бередит, не тревожит? Разве не вызывает она мысль о хрупкости мыслящего тростника?

Говорят о счастливом детстве, но разве это не время безутешных слез, плача навзрыд? Способность чувствовать боль та же, что способность чувствовать радость. Нас удивляют крутые переходы детей от радости к горю, от горя к радости. Детей, наверное, удивляет наша серость, наша неспособность чувствовать по-детски. Только в немногих случаях это сдержанность в мелочах, оставляющая способность к великому чувству, сдержанность в мирском при открытости сердца Богу. Гораздо чаще цена потерянного золота несравненно больше кучи мелкой монеты. И снова приходит на ум Волошин, возле дома которого я писал это:

Ребенок, непризнанный гений
Средь будничных, серых людей...

Мы браним детей за беззаботность. Но эта беззаботность — непременное условие счастья. И жизнь в Боге, по ту сторону счастья и несчастья невозможна при озабоченности. Христос призывал своих учеников не заботиться о дневном пропитании. Дзэнские старцы учили не заботиться и о духовной цели, жить полнотой и глубиной мгновения, тем, что европейские мистики называли «вечным теперь».

В чем счастье дураков? В беззаботности. На фронте мы не соблюдали требований устава, не носили касок, не знали пароля и отзыва. Нашей любимой песней была песнь о беспечности Ермака.

Слово «беспечно» я всегда пел с каким-то замиранием сердца. Беспечность была мигом счастья в каждую минуту, когда война не оборачивалась мучением и ужасом. И мне помнится, что беспечность была нашей общей тайной, что она соединяла меня с другими в одно братство.

Вы спите, спите, — мнил герой, —
Друзья, под бурею ревущей...

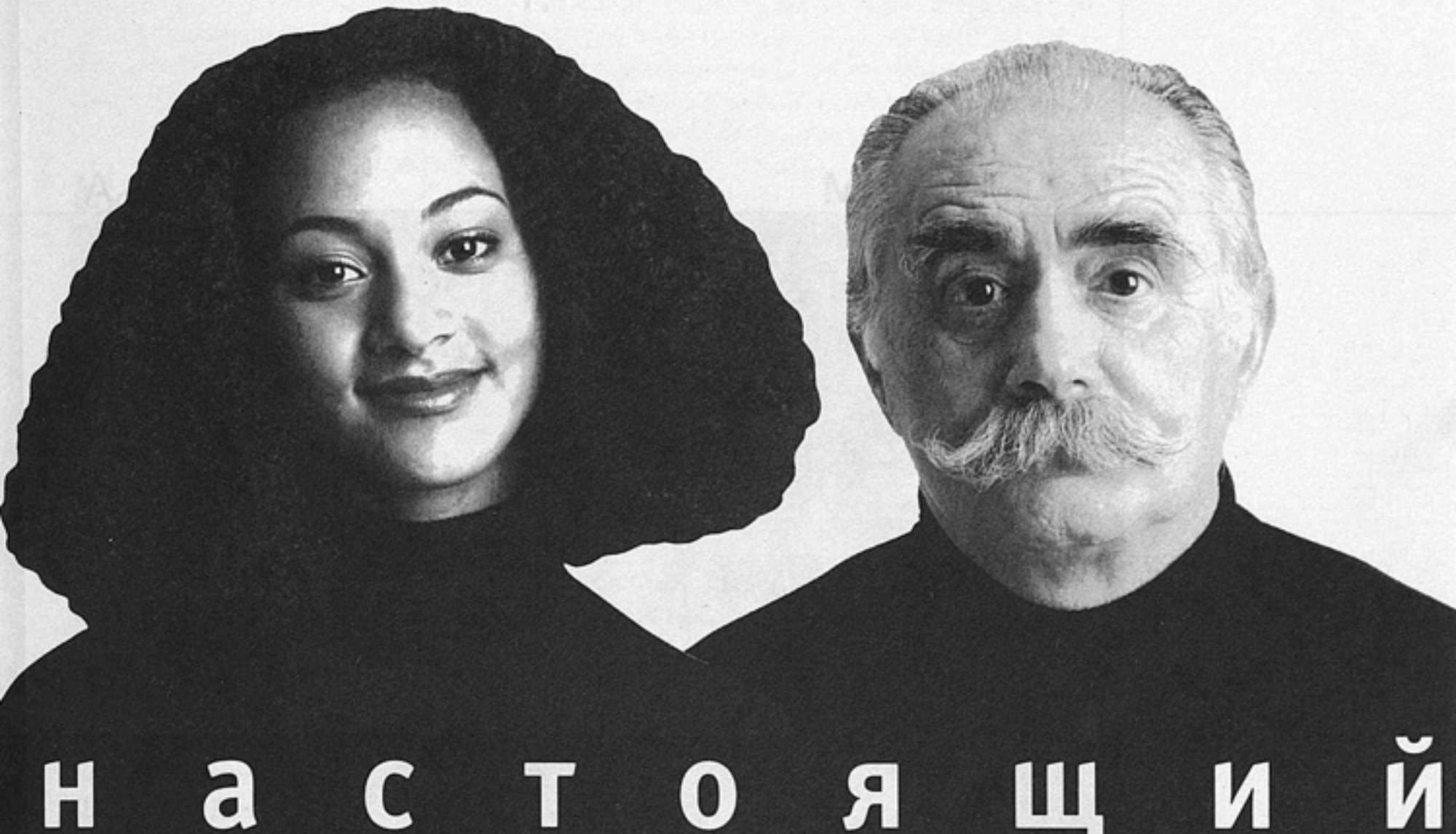
Чем ближе к переднему краю, тем крепче я спал. Чем больше напрягала чувства близость смерти, тем острее чувство красоты полей и лесов, по которым перекатывалась война, и самих боев. Я помню, что тяжело раненный, контуженный, лежа на спине, я любовался самолетами, сбрасывавшими на нас бомбы, и самими падающими бомбами, блестевшими под февральским солнцем. И потом, когда был случай смотреть на бомбежку, а не утыкивать нос в землю, я сказал сам себе: впечатление от бомбежки, как от великого произведения искусства, никогда не слабеет. То, что потрясает, всегда обновляет наши чувства. И прекрасное, как писал Рильке, это та часть ужасного, которую мы способны вместить.

Все это выросло из наброска, который я сделал, подымаясь к могиле Волошина. Я пошел туда в первый день, еще не окрепшими ногами, идти было трудно, и бросилось в глаза, что сама трудность подъема обостряла чувства и углубляла созерцание трех бухт: Тихой, Мертвой и Коктебельской. Мелькнула мысль, что в этом, может быть, смысл страдания во вселенском плане бытия. И в этом резон, почему верующие благодарят Бога за боль, почему «боль — по словам какой-то немецкой святой — это хорошее слово».

Недавно мы говорили об эмиграции, и я вдруг подумал: что мы теряем, уезжая? Боль. Больно за родное. За чужое не больно.

Боль — это вызов, на который стихи Зинаиды Миркиной дают ответ: люблю, люблю, несмотря ни на что. И этот ответ — творчество, подобное Божьему.

Коктебель, 1999, октябрь



настоящий INTERNET!

Интернет-провайдер "Зенон Н.С.П." представляет:

Все услуги Internet!

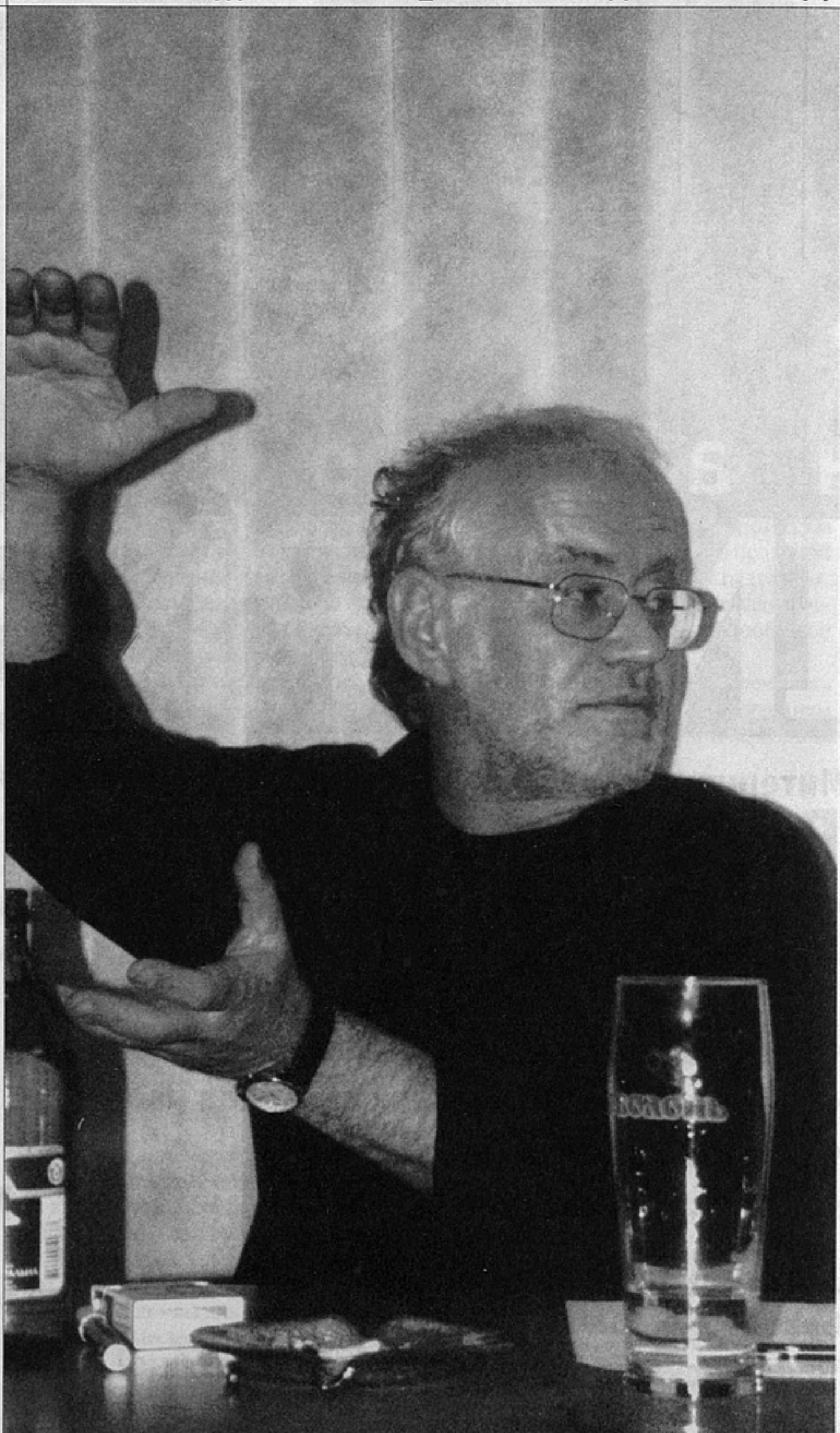
- **доступ по коммутируемой линии (от $0.5 в час)**
- **выделенные линии (суперпредложение для малого и среднего бизнеса!)**
- **размещение виртуальных серверов (от $10 в месяц)**
- **размещение физических серверов на канале 155 Мб**
- **регистрация доменных имен**
- **почтовые сервера**

Электронная почта, домашние странички, безопасная работа в сети.

Техническая поддержка - круглосуточно!

ZENON N.S.P.
http://www.zenon.ru
E-mail: info@zenon.net
тел.: (095) 250 4629

И М Е Н А



Йос Стеллинг
Фото Н.Рекуновой

ЙОС СТЕЛЛИНГ:

«Кино — бегство от жизни»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Дмитрий Десятерик. Господин Стеллинг, вы впервые показываете свой фильм на Украине. Каковы ваши ощущения после киевской премьеры «Ни поездов, ни самолетов»?

Йос Стеллинг. Я был очень взволнован, я не мог себе представить, что соберется так много людей. Фильм — это всего лишь половина авторского опыта, вторая его половина — зрители. И я имел возможность убедиться в том, как талантлива и умна ваша публика.

Дмитрий Десятерик. Что вам было известно про Украину, про здешнее кино?

Йос Стеллинг. Еще в школе я знал, что Украина — это довольно большая страна, которая находится где-то в Европе, правда, не знал точно где. Из украинского кино я знаю только те фильмы, которые посмотрел здесь на «Молодости» в течение фестивальной недели. По короткометражным фильмам чувствуется, что молодые режиссеры хотят снимать полнометражное кино. Короткометражки они снимают слишком длинные, затянутые. Но такие проблемы существуют и в Голландии: люди берут деньги на то, чтобы снимать короткий метр, а потом растягивают его до полнометражного фильма. А в соседней России один из моих кумиров — Андрей Тарковский. Я купил книгу «Жертвоприношение» — много экземпляров — и подарил всем своим друзьям.

Дмитрий Десятерик. Какие впечатления у вас остались от работы в жюри кинофестиваля «Молодость», которое вы возглавляли?

Йос Стеллинг. Когда тебя приглашают возглавить жюри — это очень приятно, льстит самолюбию. Конечно, было сложно просмотреть за неделю восемьдесят семь фильмов. Но помогало то, что все члены жюри были очень компетентны и мы были единой семьей на протяжении этой недели. В наших решениях всегда было полное согласие. В определенный момент нас, правда, охватило что-то вроде коллективной депрессии, но затем уже в конце фестиваля появился «Чертов Омол», и все встало на место.

Дмитрий Десятерик. Из каких критериев вы исходили, оценивая представленные работы?

Йос Стеллинг. Я думаю, что фильм — это игра с публикой, а публика, как я уже говорил, — это половина опыта. И нет объективных критериев, чтобы сказать: «Это самый лучший фильм, а это худший». Бывает так — тема интересная, а фильм сделан очень плохо; бывает наоборот — хорошее качество, но в основе сюжета совершенно идиотская идея. У меня есть свой идеал фильма. Очень важно, чтобы показываемое на экране могло быть выражено только специфическим языком кино — не живописи, не музыки, не литературы. Чтобы послание фильма могло дойти до нас только через кинематограф. Фильм уникален благодаря своей чисто кинематографической экранной лексике.

Дмитрий Десятерик. Что вы могли бы посоветовать молодым кинематографистам?

Йос Стеллинг. Я заметил, что участники конкурса, выходя на сцену, всегда говорили: «Спасибо за приглашение, мне очень приятно здесь быть», — и всё.

Я бы хотел подчеркнуть, что необходимо учиться говорить о своих работах. И еще. Моя старшая дочь учится в Бельгии, на кинофакультете. На первом занятии объявили: тот, кто будет опаздывать, вылетит из института. За первую неделю двое студентов таким образом были отчислены. Поскольку кинопроизводство — это коллективное дело, на съемке или на любом другом этапе работы невозможно без кого-то обойтись. Так что надо быть очень внимательным, собранным и пунктуальным. Время — деньги в буквальном значении слова.

Дмитрий Десятерик. Продолжим фестивальную тему. Вы известны как основатель всеголландского кинофорума в Утрехте. Какие цели вы преследовали, взявшись за это хлопотное дело?

Йос Стеллинг. Однажды я осознал, что фильм — посредник. Понимание фильма как самоцели ошибочно. Наверное, это странно звучит. Но представим себе, что собираются вместе совершенно разные режиссеры. Один снял картину про аборигенов Австралии, другой — о людях с Востока, живущих в Амстердаме, и вот они сидят и обсуждают увиденное. Оказывается, что объектом обсуждения является не сам фильм, а то, о чем он рассказывает. В этом и заключается посредническая миссия фильма — желая что-то рассказать, вы используете фильм в качестве посредника. Утрехтский фестиваль не только и не столько для зрителей. Он для тех, кто профессионально занимается кинематографом.

Дмитрий Десятерик. Существует ли современный нидерландский кинематограф как определенное направление — типа «новой волны» во Франции?

Йос Стеллинг. Есть новое поколение, у нас серьезное кинообразование, например, в университете в Амстердаме... Но я думаю, что в кинематографе каждой страны есть молодые, у всех свои особенности.

Дмитрий Десятерик. Был ли ваш приход в кино связан с отрицанием каких-то догм в кинематографе или, напротив, с развитием чужого опыта?

Йос Стеллинг. Я никогда не бунтовал и сейчас не бунтую. Воевать против чего-либо — значит попусту терять время. Когда я начинал, киношколы у нас не было, режиссуре я нигде не учился. По-моему, лучший учитель в кинорежиссуре — это история кино. Изучая ее, вы получаете самое лучшее образование. Меня многому научили некоторые забавные случаи, имевшие место в практике старого кино.

Дмитрий Десятерик. Можете привести какие-нибудь примеры?

Йос Стеллинг. На съемках одного фильма была сцена, где люди ходили по комнатам, построенным на железнодорожной платформе. Камера же по традиции стояла неподвижно. Когда актер переходил из комнаты в комнату, платформу просто толкали, чтобы это снять. А потом кто-то наконец понял — ведь дешевле двигать камеру! Так появился прием движущейся камеры. В другом эпизоде из истории кино, впечатлившем меня, ребенок играет с котенком. Вначале люди видят их обоих. Но вот котенка берут крупным планом. На экране — огромная морда кошки. А ребенок исчез. В итоге у сообразительной аудитории создается впечатление, что кот съел ребенка. Мораль: надо быть очень точным в выборе средств, иначе публика ощутит нечто совсем иное, чем задумывалось вами. Визуальный язык непрерывно развивается. Когда вы отлично знаете и блестяще используете язык кино, он оказывается понятным зрителям во всем мире.

Дмитрий Десятерик. Как бы вы определили свое место в голландском кино?

Йос Стеллинг. Это зависит оттого, откуда смотреть на голландскую культуру, на голландское кино, на меня. Ведь в разных странах люди по-разному воспринимают одни и те же явления в искусстве — это связано с тем, какие ценности или традиции предпочтительнее, понятнее здесь и там. Один из моих друзей-кинорежиссеров, например, во Франции более популярен, чем я, но зато в Италии, напротив, мои фильмы намного более известны. Каждая страна имеет свое собственное положение относительно нидерландского кинопейзажа.

Дмитрий Десятерик. Многие европейские, в том числе и ваши, фильмы у нас распространяются на видео или показываются по телевизору. Как вы к этому относитесь?

Йос Стеллинг. У меня с этим нет ничего общего. Я никогда не работал на телевидении и считаю, что телевидение — лишь источник информации.

Дмитрий Десятерик. Но сейчас его все чаще называют видом искусства.

Йос Стеллинг. Телевидение — плохой способ распространения кино, совершенная противоположность кинематографу. Во-первых, у телевизора нет атмо-

сферы многолюдного совместного просмотра в большом зале. А во-вторых, телевидение не всегда способно дать почувствовать всю выразительность киноязыка. Например, невозможно ощутить эффект движущейся камеры. Когда в 30-е годы появилось звуковое кино, все считали, что оно убьет театр. Однако именно в 30-е годы родился театр Брехта. То же самое произошло, когда появилось телевидение, говорили: «Будьте осторожны, телевидение наступает на пятки кинематографу». На самом деле это абсолютно разные вещи. Кинематограф отличается от телевидения тем, что сам фильм — это только половина всего процесса. То есть то, что вы понимаете, то, что вы чувствуете после просмотра кинофильма, его дополняет, даже досоздает. Ваши впечатления — в каком-то смысле и есть завершенный фильм. Кстати, о восприятии. Очень правильно воспринимает фильм женская аудитория, потому что она более чутка к авторскому замыслу, она легко находит ассоциации между увиденным и собственным опытом. И это определяет различия в восприятии кино в разных странах. К примеру, США — это мачо, мужчина, а Европа — фемина, слабая женщина.

Дмитрий Десятерик. Вы пробовали обратиться к театру?

Йос Стеллинг. Один немецкий режиссер взял у меня сценарий «Ни поездов, ни самолетов» и хотел поставить его в театре, однако мне кажется, что он на самом деле не понял мой фильм. Само построение его очень сложно: кадр является интерпретацией какой-то коллизии или мысли с точки зрения одного героя, всякий раз другого. В каждом кадре остается определенное пространство для домыслов, для подтекста, и мне кажется, что этот замысел невозможно осуществить на сцене, поскольку ее пространство ограничено. В театре недостаточно воздуха, простора, чтобы воплотить идею фильма.

Дмитрий Десятерик. А какой способ распространения ваших фильмов наиболее приемлем для вас?

Йос Стеллинг. С прокатом все нормально. В Англии и Франции мои картины совершенно никому не интересны, а вот в Бразилии, Японии, Корее, Испании, Италии, Германии, Северной Америке и во всей Восточной Европе они весьма популярны. Вот, например, «Стрелочника» я продал уже в третий раз. То есть мои фильмы — и в этом отличие арт-хауса от хитов — могут окупить себя с годами, через много лет они могут опять попасть в прокат и будут по-прежнему смотрибельны. В основном же мои фильмы работают на фестивалях. Только в одной Италии есть сто двадцать кинофестивалей, так что...

Дмитрий Десятерик. А с чего вы начинали?

Йос Стеллинг. Когда мне было восемь лет, мой отец работал пекарем. У него был большой трехколесный велосипед с ящиком для перевозки хлеба. Для своего возраста я был очень маленьким и мог легко залезть в ящик. Он был внутри оклеен белой бумагой, закрывался крышкой, и еще там была маленькая дырочка. Получалась такая камера-обскура. И когда мой брат катался на велосипеде, солнце светило, я, сидя в ящике, видел перевернутую проекцию всего, что происходило на улице, и мог сказать, где мы находимся. Никто не верил мне, даже брат. Но никто не мог сам залезть в ящик, чтобы проверить мое всеведение. Так я стал кем-то вроде волшебника. Когда мне было уже девять и я учился в школе, я однажды нашел пленку 35-*мм* фильма, слипшуюся в воде. Эту пленку нельзя было показывать, она хранилась в проржавевшей железной коробке. Два года я всюду таскал ее с собой, даже в школу. Все спрашивали у меня, что в коробке. И тогда я начинал рассказывать истории — в них была порнография, всякие ужасы, насилие. Мои истории почерпнуты из этой коробки — какие-то тени, чьи-то силуэты я там разглядел, остальное придумал. Мои рассказы давали мне власть над сверстниками, это была моя первая публика. И потом, когда я начал снимать фильмы, оказалось, что такие импровизации на заданную тему — идеальный способ подстегивать свое воображение.

В школе по воскресеньям всегда крутили кино, старые итальянские фильмы — Де Сика, Росселлини. Из актрис мне особенно нравилась Анна Маньяни. Фильмы стали для меня окном в какой-то неведомый, полуреальный мир. Кроме того, в семье я воспитывался в римско-католическом духе, а большинство жителей Голландии — протестанты. Вначале римско-католическая церковь влияла на мою работу. Когда я говорю в Голландии, что кино — это католический вид искусства, со мной не соглашаются. Но когда я говорю, что католики — наибольшие лгуны в мире, все согласно кивают. А ведь эти два утверждения по сути одно и то же: фильм лжет, манипулирует сознанием зрителя, и это именно

то, чем он и должен быть. Я научился врать очень рано, так что приход в кинематограф для меня — это судьба, конечно.

Вообще кино — это рай. Или так: рай — это кино. Кино — это панацея, бегство от жизни. Отдушина. Как религия. Искусство, дети — все это мечта, благодаря которой забываешь о своей печали.

Дмитрий Десятерик. Что для вас главное в режиссуре?

Йос Стеллинг. Во-первых, любопытство. Во-вторых, стремление делать больше, чем ты можешь. Работа всей группы зависит от режиссера. Когда меня в Америке спросили, что нужно для того, чтобы снять хорошее кино, я ответил: я пытаюсь найти людей, которые могут делать много разных вещей и делать их лучше, чем я. Конечно же, сначала я всем даю задания, однако каждый участник группы должен сам преподносить мне сюрпризы, давать что-то сверх заданного. Еще есть такой фактор, как время, для меня это важнейшая смысловая составляющая фильма. Ее надо постоянно держать в голове. Вы смотрите фильм час или два, а на экране в это время могут пройти годы.

Дмитрий Десятерик. Вы говорите: «делать больше, чем можешь». Объясните, как.

Йос Стеллинг. Начиная фильм, вы будто вырастаете из земли. Ваши корни — фамильное древо, друзья, привычки — все, чем вы являетесь. Однажды вам приходит в голову какая-то идея, вы ее записываете на бумаге и откладываете. На следующий день никаких новых идей, но все равно это вы тоже записываете на бумаге и тоже откладываете. На третий день, когда вы анализируете обе записи, у вас возникает какая-то новая мысль. И она уже не просто идея, а результат комбинации первых двух. Теперь у вас имеется нечто большее, чем то, на что вы способны обычно. Идей рождается все больше и больше, надо все собирать, ничего не упуская, и таким образом вы растете. Внизу земля, вверху небо. Все больше людей включаются в ваш проект. Нужно очень внимательно относиться к творческому процессу, слышать, что человек говорит, как он защищает свою мысль, даже если вы с ней не согласны. Вы даже сценарий не пишете в одиночку, вы все равно с кем-то работаете. Потом вы всюду ходите со сценарием, пытаясь его продать. Поиски денег — это хороший способ самомотивации, углубления ваших идей, это уже режиссура, создание фильма. Ведь, отстаивая свой замысел, вы должны рассказать разным людям три-четыре разные истории, чтобы хотя бы одна кого-то заинтересовала и появились деньги. Рассказать быстро, четко и убедительно. В США благодаря большим деньгам обязанности на всех этапах строго распределены. Никто не будет работать сверх положенного. Оттого на съемочной площадке вдесятеро больше людей, чем в Европе. Стоимость фильма — это не затраченные материалы, а эксплуатация камеры, работа актеров, осветителей, это проблема эффективного использования времени. 80 процентов бюджета фильма — зарплата. Появляется продюсер, который говорит: «Остановитесь, потому что уже слишком дорого». Вы ищете оператора. А у оператора тоже масса идей. И актеры приносят свои идеи. Вы, режиссер, выбираете лучшее, защищая свое.

Когда же начинаются съемки, нужно быть уверенным, что самая нижняя часть — фундамент, то есть вы, — наиболее крепкая и солидная, чтобы не рассыпалось все здание. На съемках никаких обсуждений уже не происходит. Все уже знают, что им делать. Съемочная площадка — это святое место. Никто не кричит, все разговаривают тихо, только по делу, ничего личного. Все всё знают, но вновь идет поиск чего-то нового. Не импровизация, но поиск. То, что вы делаете на площадке, — это не только сама съемка. Вы собираете малозначительные детали, которые нашли раньше, чтобы быть уверенным, что ничего не упущено. Это не потеря времени — снять еще один дубль. Просто необходимо набрать разные ракурсы, разные варианты. Потом вы делаете свой окончательный выбор. То, что вы насобирали, помогает создать целое, фильм. Когда у кого-то появляется идея по ходу съемки, нельзя сразу же выкрикивать: «Это дрянь», — вы просто обидите человека. Я всегда делаю вид, что соглашаюсь, принимаю подсказку. А вот после, тет-а-тет я подойду, расцелую — ну, например, актера, который только что работал в кадре, — и скажу: «Извини, но ты сделал дерьмо». Некоторые люди уходят. Возникают проблемы, и надо срочно искать решение. Каждый кризис — это новый шанс. Наконец фильм готов, и вот ваша публика — это и есть «верх» фильма. Это воздух, небо. Возникает чувство полета, когда

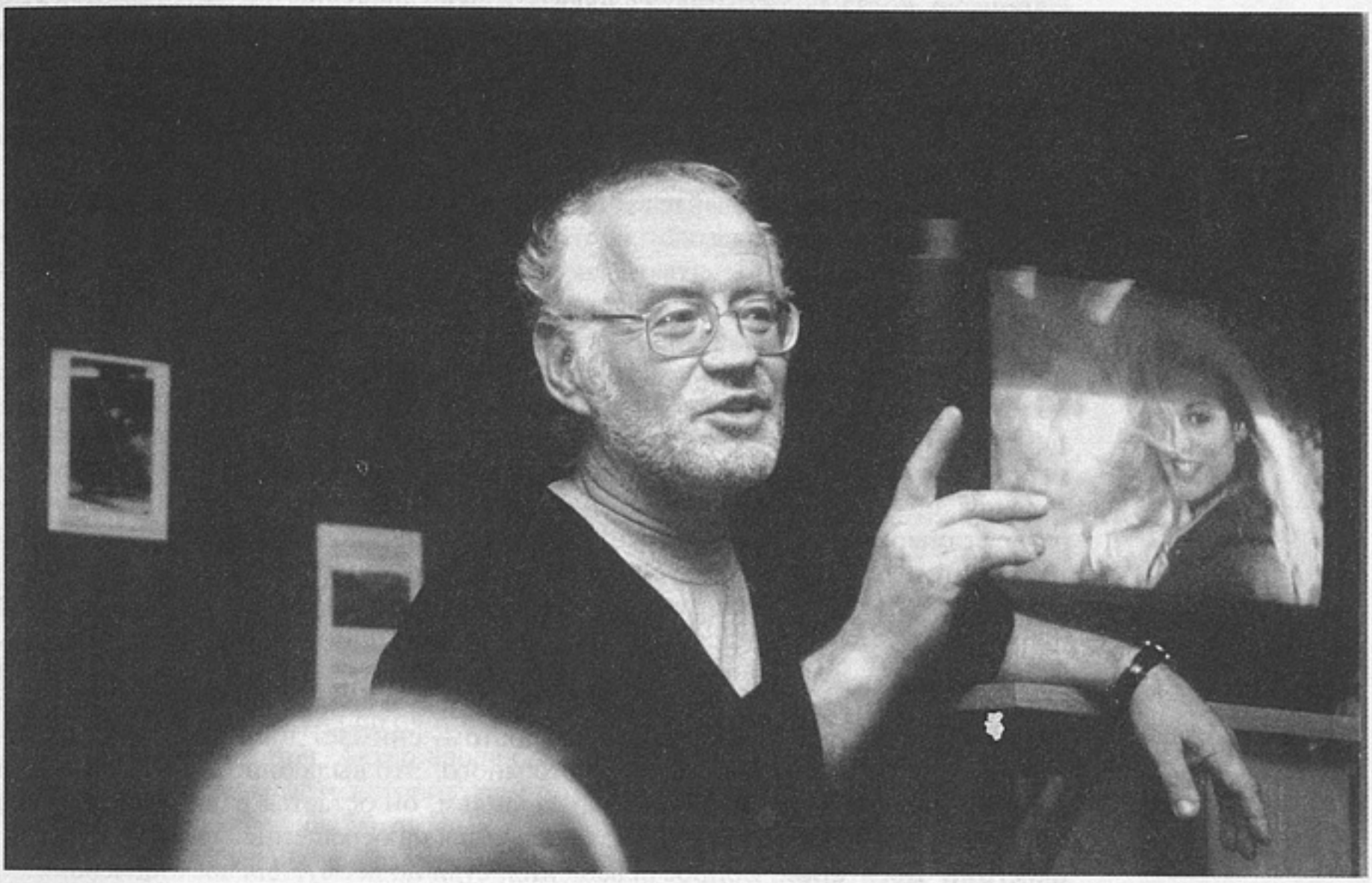
вы уже добрались до вершины, радость, что все получилось, что выросла эта конструкция. Это очень приятный момент в режиссуре — чувство полета.

Дмитрий Десятерик. Вы романтик?

Йос Стеллинг. Конечно.

Дмитрий Десятерик. Но высокие порывы у вас приправлены изрядной долей юмора, это заметно и по вашим пресс-конференциям, и по ранним лентам. Однако фильм «Ни поездов, ни самолетов» показался мне достаточно грустным.

Йос Стеллинг. Я считаю юмор одной из самых важных вещей в жизни. Юмор открывает зрительские сердца, зрители лучше, точнее воспринимают то, что ви-



Йос Стеллинг проводит мастер-класс в киевском Доме кино. МКФ «Молодость», 1999

Фото Н.Рекуновой

дят на экране. В фильме «Ни поездов, ни самолетов» юмора достаточно. Однако я не верю в легкое, веселое разрешение всех проблем, а потому не верю в хэппи энды как в кино, так и в жизни и считаю, что у фильма должен быть плохой финал, но в нем должно присутствовать некое позитивное чувство, и у него должно быть хорошее послевкусие. Эхо, что ли. Герой моего последнего фильма умирает, но он сам выбирает смерть, это его выбор. Смерть — это вдохновение, стимул для жизни.

Дмитрий Десятерик. Предваряя здесь показ «Ни поездов, ни самолетов», вы сказали, что этот фильм — ни о чем. И это притом что в отличие от ваших прежних работ, практически обходившихся без слов, в новой много диалогов, герои вдруг разговорились.

Йос Стеллинг. Когда я вышел на сцену и увидел, с каким нетерпением публика ждет картину, я немного испугался. Я подумал, что фильм недостаточно хорош и зрители разочаруются. Вот поэтому я сказал, что фильм ни о чем, стремясь снизить уровень ожидания. Но насчет диалогов на самом деле перемены нет. Если вы внимательно послушаете актеров, то поймете, что они ничего важного не говорят. Их реплики — маленькие глупости, это болтовня о пустяках, ни о чем. Что-то о персонажах, друг о друге, но не о том, что на самом деле происходит в фильме. На уровне подтекста, то есть того, что должен воспринимать, додумывать зритель. Сам-то фильм ни о чем вроде бы и не рассказывает. Он ироничен, и, пожалуй, не стоит доверяться ему полностью. Довериться стоит самому себе, потому что главное — это не персонажи, а вы сами. Вы собственные черты, эмоции, страхи, мысли переносите на героев. Обещаю, что в следующей картине текста будет меньше.

Дмитрий Десятерик. Слово для вас не является важным компонентом кино?
Йос Стеллинг. Я не люблю говорящие головы в фильмах. Кино ближе к музыке, чем к литературе, потому что если книги апеллируют к разуму, то музыка обращается к сердцу. Интеллект, ум не столь уж важны. И кинозритель, и кинорежиссер, воспринимая и создавая фильм, должны идти от сердца. Диалоги всегда рассудочны. Мозг врет, сердце не обманывает никогда.
Дмитрий Десятерик. К каким вещам вы относитесь серьезно? Что считаете важным донести до зрителя?
Йос Стеллинг. Часто кино высмеивает или обвиняет то, что глупо. Я бы даже смеяться не стал над глупостью. Ужасны разнообразные формы ее проявления. Например, когда люди пытаются навязать свою волю другим. Это я ненавижу в жизни, но это же не приемлю и в кино. Агрессивно или активно авторское (то есть навязывающее свои взгляды) кино я считаю насилием над зрителем. Еще мне не нравятся фильмы о политике. Я стараюсь просто быть человеком и находиться в центре обычных человеческих отношений. Меня интересуют жизнь и смерть, но, повторюсь, не политика.
Дмитрий Десятерик. Давайте вернемся на съемочную площадку. Что значит — работать с профессионалами?
Йос Стеллинг. Это самое захватывающее. Я помню очень хорошо, как на съемках «Ни поездов, ни самолетов» стоял позади главного осветителя. Он разговаривал с другим осветителем по переносной рации — а каждый прожектор пронумерован — и скомандовал: «24-й должен переместиться туда, где стоял Йос». «Стоял», то есть меня там уже как будто нет. В одной фразе заключены два указания: я должен уйти, а этот участок следует осветить. Это профессиональное мышление, общий язык, который все понимают. На съемке я разговариваю только с актерами и с оператором. Дело в том, что режиссер должен всегда бороться с оператором, настаивать на своем и делать так, как хочет он, а не оператор. Поэтому в общении надо соблюдать особую корректность. Даже когда я хочу сделать замечание ассистенту оператора, то обращаюсь через главного, а не напрямую. Хотя голландские операторы фантастичны. Это Робин Мюллер, оператор Ларса фон Триера (все, между прочим, думают, что он немец, но он голландец), Ян де Бойд, который сейчас работает в Голливуде. Но мой оператор Герт Гилтай, к счастью, боится летать, поэтому снимает дома, в Голландии, хотя предложений из-за границы и у него много. Это выдающийся мастер. Когда я начинаю обсуждать с ним гонорар за фильм, он остается равнодушным. Его гораздо больше интересует сумма, выделенная на освещение.
Дмитрий Десятерик. Вопрос освещения, судя по всему, для вас ключевой...
Йос Стеллинг. Свет — основа работы, начало начал. Свет — это то, что зритель видит на экране. Свет, движение камеры и пространство между актерами рассказывают вам, о чем фильм. Для фильма «Ни поездов, ни самолетов» мы построили кафе, где происходит действие. Мы решили, что утро там будет означать весну, день — лето, а вечер — осень, поэтому фильм на треть состоит из света. На площадке было так много света, стояла такая жара, что чуть не взорвались лампы.
Дмитрий Десятерик. Вы сами пишете сценарии?
Йос Стеллинг. В основном. Правда, есть люди, которые собираются вокруг меня, мы что-то придумываем, сочиняем. Раз в неделю — каждый вторник, с семи вечера до часа ночи — мы работаем все вместе, потом берем задания на дом. Через неделю мы опять собираемся, обсуждаем какие-то новые идеи, изменения в сюжете...
Дмитрий Десятерик. Близость кино и музыки — это ваше субъективное ощущение или объективная реальность?
Йос Стеллинг. Музыка — высочайшая форма искусства. Для меня опера — эталон, идеальный кинофильм. История в опере не важна. Как и в фильме. История помогает всего лишь рассказать о ваших «ариях». Ария — это тот момент, когда история ради кого-то останавливается. Ради двух мужчин или одной женщины, одного мужчины, двух женщин, солдата, заключенного, тюремщика. Это остановка истории и одновременно миг наивысшего подъема чувств. Вот в таком кульминационном моменте — в остановке — заключается весь смысл фильма. В «Ни поездов, ни самолетов» я сделал введение — что-то вроде увертюры. Все инструменты и все оркестранты на месте, зрители сидят, занавес закрыт, ничего не происходит. Только вместо инструментов — актеры, и они долж-

ны «звучать» слаженно и чисто, как музыканты хорошего оркестра. Начинается игра, постепенно вступают все солисты, апофеоз — в середине, а затем смерть главного героя. В музыке часто используются петли, циклическое развитие, тематизмы, вариации. Музыка в фильме тоже должна служить для поддержания этой идеи циклического развития. Воспоминания, круги, пересмотр предыдущего, словно проигрывание темы в другой тональности. Вы вводите чувство между двумя персонажами определенным музыкальным фрагментом, чтобы связать их. Когда один из героев исчезает и появляется позже, вы используете ту же музыку, так вы обозначаете ход его мысли. Использование всех типов инструментов выводит ваш фильм на уровень вне персонажей и актеров. Надо понять, что в определенный момент уже нет актеров, нет инструментов — есть лишь гармония между ними. Вот что такое фильм.

Дмитрий Десятерик. А с актерами вам всегда легко работать?

Йос Стеллинг. Не всегда. Особенно трудно работать с комедийными актерами. Чтобы быть смешным, необходимо острое чувство времени, необходим адреналин. На театральной сцене это не проблема — там большая аудитория, но на съемочной площадке аудитории нет. «Комедианты» доставляют много хлопот, они никогда не бывают удовлетворены, цепляются за мелочи. В жизни, в работе они депрессивны.

Актеры — это те, кому больше всех платят. Когда актер сидит на стуле, у которого одна ножка сломана, а люди в аудитории знают об этом, то актер может играть что угодно, но все будут обращать внимание только на то, что там происходит со стулом. Хороший актер, конечно, это чувствует. А плохой старается как-то запрятать, заслонить стул. Хороший актер знает, что полфильма — это ожидание, 40 процентов — непосредственно работа и только десятая часть — эмоции. Последнее — самое легкое. Ожидание — это сложно. Объясню все на том же примере со стулом. Человек сидит на стуле напротив пустой стены. Он сидит и смотрит, допустим, на карандаш на полу. Он не делает ничего. Он только сидит и смотрит. И когда вы показываете его общий план, вы показываете кого-то, кто одинок. Но когда вы приближаетесь, вы уже показываете аудитории, что он задумался. А потом камера наезжает на карандаш. Так вы рассказываете за несколько секунд об одиноком человеке, который думает о карандаше. Это маленькая история. Актер вроде бы ничего не делает. Он сидит и чего-то ждет. А вы рассказываете историю при помощи камеры. Это и есть язык кино. Хороший киноактер знает этот язык и привносит в свое ожидание нечто выдающееся, он дает мне больше, чем у меня было придумано, и он сам знает, как ему играть. Это секрет, это волшебство.

Дмитрий Десятерик. Примерно то, что происходит в фильме «Ни поездов, ни самолетов». Там в первой сцене героиня просто входит в кафе, садится за столик, а мы уже заворожены нюансами ее поведения.

Йос Стеллинг. Чтобы было понятно, как это было трудно, расскажу немного об актрисе. У меня была исполнительница на главную женскую роль, но она заболела. И за месяц до начала съемок я остался без героини. Кес Принс, который играет Жака, сказал, что нужно найти Эллен тен Дамме. Удалось. Первая встреча меня разочаровала — мы не нашли общий язык. Репетиции тоже ничего не давали — она покорно делала что-то предписанное ролью, но ничего сверх того, что я предлагал. Однажды в ее гримерной я увидел забытый ею экземпляр сценария — весь испещренный пометками, подчеркиваниями, рисунками (он теперь хранится в Музее кино в Амстердаме) — и меня осенило: «Черт побери, что-то тут есть». И когда она пришла, я заговорил с ней не так, как раньше, и сказал: «Вот сейчас мы покажем, что ты за женщина на самом деле. Просто так будем снимать, потом вырежем, делай, что хочешь». На первой же пробе я заметил потрясающие детали. Она выходит из машины и направляется в бар. Садится на стул, камера поднимается. Она заказывает кофе, открывает свою сумочку, полную разных безделушек (все они придуманы ею самой), достает дезодорант и украдкой им брызгается. Когда я смотрел в глазок камеры, я думал: «Черт! Это удивительно точно, это очаровательно». Она поразительно хороша в подробностях: как она ищет зажигалку, просит сигарету, как она заказывает кофе, а во рту уже сигарета — замечательно. И вот это удивление актрисой не прекращалось на протяжении всей работы. Возникли хорошие отношения, появилось доверие. Оказалось — никто об этом не знал, — Эллен прекрасно играет на виолончели, у нее четыре года консерваторского образования, кроме того, она од-

на из лучших спортивных гимнасток в Голландии. А еще она поет, выпустила диск с группой Soviet Sex. В финальном эпизоде она по-настоящему плакала. Был последний съемочный день, мы очень устали, все ждут, когда она будет готова. Мы договорились, что она махнет рукой, чтобы началась съемка, и она так легонько это сделала. Съемки закончились, более двадцати минут прошло, а она продолжает плакать. И потом, пересматривая черновые дубли, я увидел еще кучу деталей — такие прекрасные маленькие подробности, возникающие из темноты.

Дмитрий Десятерик. Можно ли сказать, что центральные персонажи ваших фильмов — одинокие люди?

Йос Стеллинг. Меня интересуют взаимосвязи: женщина и мужчина, прошлое и будущее, два брата, эго и альтер эго. Одна из самых примитивных пар — плохое и хорошее, добро и зло в их абсолютном выражении. Я не верю, чтобы кто-нибудь был только хорош или только плох. Каждый таков, каков он есть, он жертва своего прошлого, жизненных обстоятельств. Тема моих фильмов — одиночество, но не одинокие люди. Происходящее в фильме сродни шахматной игре, и мне нравится то, как в финале возникает чувство одиночества.

Дмитрий Десятерик. Мне кажется, что вы снимаете фильмы про одного человека, носящего разные имена. Можете ли описать этого человека?

Йос Стеллинг. Хороший вопрос. Да, это как «маленький солдат» Годара. Мои герои всегда жертвы обстоятельств. И в конце они должны принимать свое решение, делать выбор, исходя из этой данности, зная, что они жертвы обстоятельств. Собственно, я и сам такой персонаж, это и моя реальность. Когда наваливается куча проблем и перед героем встает вопрос, как из всех этих проблем выкарабкаться, именно тогда зрителю становится интересно.

Киев

ЙОС СТЕЛЛИНГ

Фильм как высокая форма откровения

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ОЛЬГА СУРКОВА

Йос Стеллинг живет в Утрехте, где я побывала несколько раз, встречаясь с ним. Место и время свидания обусловливается через его секретаря Баса, через него же с поразительной точностью получаешь все необходимые для работы материалы. Конечно, с разрешения Стеллинга, о намерениях и планах которого секретарь, кажется, осведомлен полностью.

Я не представляла себе ни самого режиссера как личность, ни стиль его жизни. На вопрос Баса, где именно я предпочла бы встретиться со Стеллингом — в Амстердаме или в Утрехте, в кафе или дома, — я с русской непосредственностью напросилась к нему домой.

Было назначено время встречи, дан адрес: почему-то в каком-то кинотеатре, расположенном, как объяснил секретарь, рядом с кафе, название которого как будто должно быть известно каждому жителю Утрехта. Приехав загодя, чтобы не опоздать, я для начала зашла в кафе, сразу поразившее меня своим особенным оформлением: его стены украшены портретами многих великих кинематографистов и кадрами из их фильмов, в том числе и кадрами из картин самого Стеллинга. Заняв столик и подняв глаза, я обнаружила перед собой фотографию матери Стрелочника,

многократно обыгранную в одноименном фильме. На душе стало спокойнее и теплее, как при приближении к необходимому предмету...

Подошло время встречи, и мы вместе с моей подругой Алексой Годска — идейно спонсировавшей эту встречу, помогавшей мне своим участием и замечательным переводом, за что я приношу ей искреннюю благодарность, — ткнулись в соседнюю дверь кинотеатра. Программа его обращала на себя внимание демонстрацией некоммерческой и классической продукции.

Милые молодые люди предложили нам войти и подняться на второй этаж, где нас встретил невысокий, седой приветливый человек в очках, одетый в любимый им, как показали все остальные встречи, черный цвет и, как полагается голландцу, небрежно... Мы попали в рабочий кабинет маэстро: два огромных, почти до пола, окна, очень типичные для часто сумеречной Голландии, справа большой, выгнутый дугой письменный стол, сзади стена, увешанная фотографиями из его фильмов, слева также выгнутый дугой диван, а за ним стеллажи с книгами.

Стеллинг, кажется, был воодушевлен тем, что мы русские. Не ожидая моего вопроса, почти с порога он приступил к своему рассказу, струившемуся поначалу непроизвольно. Он был захвачен своей последней художественной идеей и с азартом готов был поделиться ею с нами.

Кинотеатр Стеллинга в Утрехте

Йос Стеллинг. Последнее время я много бывал в России или в бывшей России — в Петербурге, Киеве, Таллине, Риге. И нахожусь под огромным впечатлением от вашей страны. Русские... Это что-то совершенно другое... Я заворожен самой идеей встречи Востока и Запада, которая, естественно, родилась в результате моих поездок. Мой новый фильм будет называться «Душка», и действие его начинается на каком-то русском кинофестивале... Кстати, правильно ли по-русски отнести определение «душка» к мужчине?

Ольга Суркова. Можно.

Йос Стеллинг. Так вот, голландский киношник, приехав на фестиваль в Россию, попадает, естественно, в вашу специфическую тусовку. Его фильм к тому же имеет успех. Он накормлен, напоен, обласкан сполна, преисполнен расслабляющим счастьем. Под впечатлением русского гостеприимства, шикарных приемов «на халяву» он тоже готов пригласить к себе в Голландию всех и каждого. Таким образом, через две недели по возвращении голландца домой русский гость, которого зовут Душкой, навещает его, намереваясь, кажется, больше никогда его не покидать. Он обустраивается в доме, ест, пьет, чувствует себя прекрасно, и хозяин постепенно теряет всякую надежду от него избавиться.

Этот образ был навеян мне одним петербургским журналистом, который не уставал поражать меня, он стал моим другом. Через некоторое время мне показалось, что он знает меня лучше меня самого. Он олицетворял при этом тот тип

«Стрелочник»

жизни и поведения, которому я начинал завидовать. Какая свобода! На кинофестивале в Петербурге он каким-то образом успевал залезть и пролезть вовремя везде и всюду!

Очень важно, что я добился его согласия играть главную роль. Без него не было бы фильма, и я схитрил. На одной из пресс-конференций, то есть при свидетелях (*смеется своей находчивости*), я прямо и вдруг спросил его, согласен ли он сниматься в моем фильме? Кстати, посмотрите (*показывает фотографии*), какое хорошее, полное оптимизма лицо! Абсолютно никаких проблем!

Расскажу вам, что он умудрялся вытворять, чтобы вы точнее меня поняли. Скажем, русские устраивали шикарный прием в ресторане, мой друг не получил приглашение. Я знал, что меня все равно пропустят, и отдал свое приглашение ему. Перед входом в ресторан русские почему-то всех обыскивают — вот это я терпеть не могу. Но меня наконец пропустили. Я вхожу и вижу огромный стол, сверх меры заваленный всякими угощениями, и, к удивлению своему, вижу также моего друга, который, оказывается, уже сидит там один и кайфует, оттого что ему, как всегда, все удалось.

Вообще, в России все эти горы еды исчезали на моих глазах мгновенно. Что касается героя моего будущего фильма, то вот вам еще одна из деталей простоты его взаимоотношений с миром, которая сразу родила во мне тысячу идей: я

видел, как он стремительно заполняет свою тарелку бесчисленными закусками и с такой страстью, что не замечает, как еда падает уже с другой стороны его тарелки... и попадает в бокал даме, которая сидит рядом, а?! Потрясающе!

Так вот в фильме «Душка» речь пойдет о двух мужчинах из разных частей света, разных культур, разного темперамента, когда волею судеб один живет у другого. При этом для меня важно сопоставить два отношения к жизни: русский живет только сегодняшним днем, а голландец всегда живет днем завтрашним. Но жить только текущим днем... Казалось бы, что может быть проще и естественнее? Ведь, в конце концов, завтрашний день на самом деле не существует сегодня. А если наступит завтра, то это просто будет еще один, другой день. Но эта идея недоступна большинству европейцев, тем более северных.

Никакой голландец этого не понимает. Поэтому русский начинает все больше и больше его раздражать: ест много, охотно и с аппетитом, пьет с радостью, а больше, кажется, ни к чему не приспособлен, совершенно ничего не делает. Правда, очень хорошо играет на рояле. И всё! В конце концов практичный голландец совершенно не знает, как ему избавиться от русского гостя, каким образом вернуть его домой. Наконец, чертыхаясь, он вынужден лететь обратно вместе с ним, хотя с удивлением для себя обнаруживает, что этот «паразит» ему чем-то нравится. Тем более что, вернувшись с ним обратно в Россию, он снова вынужден отдать себе еще более ясный отчет в том, что эта страна почему-то все больше вдохновляет его каким-то совершенно непривычным образом жизни.

Меня не интересует политика. Но в глобальном смысле чрезвычайно увлекает механизм внутренних взаимодействий Восточной и Западной Европы. Люди Запада одержимы и скованы всю жизнь необходимостью заработка, новых и новых покупок. Но чем больше я знакомлюсь с русским человеком, тем больше меня привлекает совершенно другая, недоступная нам система ценностей. Кстати, мой друг и будущий исполнитель главной роли, как я вам уже сказал, журналист, собирается каждый день вести дневник съемок. Так что я очень рад, если ему удастся еще подработать в каком-нибудь журнале или газете.

Должен быть очень интересный фильм. Сценарий почти готов. Немцы дают много денег. Наверное, будем снимать в Берлине, тем более что они весьма чувствительно относятся к этому замыслу.

Ольга Суркова. И только поэтому не в Амстердаме, например?

Йос Стеллинг. Нет, не только поэтому. Амстердам слишком специфический город, слишком Амстердам. А в Берлине, как, скажем, и в Роттердаме, можно снимать практически любой город. Это в данном случае меня устраивает.

Но, возвращаясь к герою моего будущего фильма... Для меня все, связанное с ним, как-то завораживающе странно, каким-то совершенно неведомым мне путем у него все получается как нечто само собою разумеющееся.

Ольга Суркова. То есть, попадая в Россию, вы начинаете ощущать себя человеком другого мира?

Йос Стеллинг. Не только. Я начинаю еще этим другим людям завидовать...

Ольга Суркова. А сценарий вы пишете один?

Йос Стеллинг. Многое пишу сам, но всегда работаю с соавторами. (С одним из них постоянно. Он пишет лучше меня, и у него больше чувства юмора.) Мы все вместе собираемся в этом кабинете каждый вторник с семи вечера до часа ночи. Читаем свои наброски, обсуждаем наработки и расходимся до следующей встречи. Сценарий мы пишем не торопясь. Я очень люблю свою работу, сам процесс. Так что процесс этот длится ровно столько, сколько он длится. Это, наверное, русский подход к делу... ха-ха...

Ольга Суркова. А необходимость заработка вас не подгоняет?

Йос Стеллинг. Нет. Я могу позволить себе не торопиться, потому что меня кормят мои кафе и кинотеатр (вот, оказывается, в какое кафе мы угодили с Алексой до встречи со Стеллингом. — *О.С.*). Программу нашего кинотеатра мы составляем с уважением к зрителю, любящему киноискусство. Утрехт красивый и очень студенческий город, а потому зрителей хватает. Не все фильмы, которые мы показываем, нравятся мне лично, но все они сделаны с уважением к настоящим любителям кино. А потому наши зрители не делят картины на «хорошие» и «плохие», а стараются понять, для кого, зачем и о чем они сняты. По голланд-

ской статистике в моем кинотеатре самое большое количество зрителей. В течение многих лет билеты на все уик-энды распродаются полностью. Можно было бы разрастаться, но я не ощущаю в этом потребности. Все функционирует слаженно: есть контора, есть секретарь, все идет своим чередом. А это дает мне возможность свободно работать над своими проектами. Очень важно, что экономически я свободен и не завишу от прокатного успеха моих картин.

Так что фильм «Душка», наверное, будет готов к следующему кинофестивалю в Москве. Но некоторые сомнения одолевают меня в связи с возможной реакцией на эту картину русских зрителей, которых я очень ценю. Правильно ли они поймут меня, не обидятся ли? Ведь хотя Душка не ворует, не обманывает, но получается, что он все-таки паразитирует на других и избавиться от него можно, только вернув в Россию. Но надо понять, что это лишь внешняя интрига. Внутренняя суть для меня состоит в том, что я настолько сроднился и сжился с моим Душкой, что почти готов переселиться в Россию вместе с ним. Юмор всегда позволяет мне дистанцироваться от буквального предметного разговора, и, признаться, я очарован Востоком и хотел посвятить фильм всем моим русским друзьям. Но не примут ли они всё на свой счет, не воспримут ли картину буквально? Это было бы очень обидно. Но надеюсь... Давай по-голландски перейдем на «ты». Тебе этот фильм, думаю, понравится.

Я вообще очень ценю чувство юмора, а русские наделены им в полной мере. Например, когда я получил у русских премию, была большая вечеринка, и я в качестве голландской шутки пустил байку, что сам оплатил весь этот шикарный прием. Будущий Душка распускал мою версию как можно шире. Но, что самое удивительное, многие, понимая, что это блеф, приняли активное участие в раскручивании этой «утки»: подходили, подчеркнуто благодарили меня. Мне и это показалось таким типично русским, так понравилось. Эстонцы, например, никогда бы такого не поняли. А голландцы тем более...

Ольга Суркова. Извини, может быть, это не слишком корректный вопрос, но почему твои фильмы, так высоко оцененные в самых разных странах мира[1], довольно мало известны в Голландии, ни один из них не попал в этом году в десять лучших голландских картин столетия?

Йос Стеллинг. Думаю, что все по той же причине. Голландские кинозрители очень плохо откликаются на образный визуальный язык. Это прагматики. Деятельность расценивается с точки зрения ее полезности, а фильм, в конце концов, всего лишь возможность отдохнуть, отвлечься от дел, а не утомлять себя бесплодными размышлениями и конфронтацией с собою. Положение киноискусства в Голландии вообще очень сложно. Нынешние фильмы все больше и больше ориентируются на телевидение. Это особенно драматично, если соображаешь, что телевидение на самом деле противостоит кинематографу. Телевидение всего лишь средство информации. Оно не способно и не может родить тех подлинно духовных связей, которые возникают между киноэкраном и зрительным залом.

Ольга Суркова. Сейчас высказываются опасения, что новые возможности компьютера вовсе убьют кинематограф в нынешнем его понимании...

Йос Стеллинг. Несомненно, фильмов станет гораздо меньше, но социальное чувство совместного просмотра, с моей точки зрения, тем более окрепнет. Люди не захотят отказаться от возможности встречаться друг с другом для совместного переживания в одном зрительном зале. Успех моего кинотеатра видится мне в этом аспекте.

Без публики фильм не существует. И что касается моей личной судьбы, то в Голландии мне кажется иногда, что я занимаюсь бессмысленным делом, иногда хочется все бросить. Но я воскресаю, когда вижу, что в ряде стран мои фильмы имеют успех. Последний из них — «Ни поездов, ни самолетов» — был уже на двадцати семи фестивалях, демонстрировался даже в Америке, в специальных залах для любителей искусства кинематографа.

Ольга Суркова. А теперь расскажи, пожалуйста, о твоей семье. Как ты живешь вне съемочной площадки?

Йос Стеллинг. У меня четверо детей — двадцати, восемнадцати, пятнадцати и

---

[1] Например, «Летучий голландец» благодаря своему изобразительному решению вошел в список ста лучших фильмов за всю историю кино.

«Летучий голландец»

двенадцати лет. Мальчик и три девочки. Этим летом мы всей семьей уезжаем на каникулы в Турцию. Это мешает мне поехать на кинофестиваль в Москву. Время отпуска очень важно для моего контакта с детьми, потому что я трудно совмещаю дом и работу. Можно сказать, что в моей жизни они конкуренты.

Ольга Суркова. А кстати, по поводу конкуренции, на какие деньги ты сделал свой первый фильм?

Йос Стеллинг. Как мне нравится, что русские обычно об этом не спрашивают. Но... работа в моей первой картине «Марикен ван Нимвехен» оплачивалась точками.

Ольга Суркова. То есть как?

Йос Стеллинг. Оператор или артист, исполнявший главную роль, получал четыре точки в час, а, скажем, групповка по одной точке. Мы сами себе точно не представляли, что это значит. Но мы знали, что 70 процентов стоимости фильма уходит на зарплату, то есть без зарплаты стоимость фильма составляет всего 30 процентов. Денег не было, так что я обзвонил всех своих знакомых и друзей с предложением делать фильм. При этом все мы могли работать только по субботам и воскресеньям, потому что в другие дни зарабатывали себе на жизнь. Так что этот первый фильм обошелся нам очень дешево, но неожиданно имел очень большой прокатный успех. Оператор, например, заработал шестьдесят тысяч точек, и когда они преобразовались в деньги, он сразу смог купить себе большой хороший дом. Воодушевленные, следующий фильм — «Элкерлик» — мы решили делать по той же системе, но фильм, к сожалению, не имел успеха. Поэтому на третью картину — «Рембрандт Фесит» — мне не удалось собрать людей, которые согласились бы работать по точечной системе. Но они согласились получать половину зарплаты. Над этим фильмом мы смогли работать уже не только по уик-эндам, но и в какие-то дни недели. Своей камеры у нас никогда не было, на «Рембрандта» мы арендовали камеру с вечера в пятницу и возвращали ее вечером в воскресенье, а оплачивали только субботнее утро. Тем не менее, чтобы все это оплатить, нужно было очень много денег — я работал и подрабатывал везде и всюду. Некоторых людей удалось уговорить сделать какие-то свои взносы, даже сто гульденов были для нас существенны. Надо заметить, что все взносы мы смогли возвратить.

Ольга Суркова. Существует ли в Голландии студия с павильонами для съемок, звукозаписи?

Йос Стеллинг. Как производственного предприятия студии не существует, хотя Голландия производит четыре-пять игровых фильмов в год. Известная тебе, наверное, студия MTV — не предприятие, но понятие. Фактически нет ничего своего. В Амстердаме можно оплачивать пользование звукозаписывающей студией. Камеру и всю аппаратуру, необходимую для съемок, мы берем напрокат. Камеры постоянно меняются, меняются их возможности. Объективы и линзы должны соответствовать тому, что ты хочешь снимать. Все это стоит очень дорого. Тем более что развитие идет быстро и напористо. К тому же монтаж, который теперь осуществляется только компьютером...

Ольга Суркова. Но картину монтируешь ты сам или по голливудскому образцу полностью передаешь монтажеру?

Йос Стеллинг. Нет, конечно, сам, но с помощью аппаратуры, которую мы берем на определенный срок и устанавливаем в специально отведенном помещении.

Ольга Суркова. А как ты относишься к монтажному периоду работы? У Тарковского, например, это был самый любимый этап работы, когда картина окончательно выстраивается за монтажным столом. Он совершенно не принимал известную фразу Рене Клера: «Мой фильм готов, его осталось только снять».

Йос Стеллинг. Голливуд — это продюсер, который диктует и контролирует производство картины. В Европе мы работаем группой людей, которую очень важно точно составить. Я стараюсь собрать вокруг себя таких специалистов, которые что-то умеют сделать лучше меня. Тем более важен монтаж. Допустим, я самым тщательным образом продумал всю мизансцену, ракурсы, свет, а монтажер может предложить мне более точное решение, которое лучше и с которым я согласен, конечно.

Ольга Суркова. А разве твой монтажер постоянно присутствует на съемках?

Йос Стеллинг. Не постоянно, но если я чувствую, что возникают проблемы. Время, когда работал Тарковский, все дальше уходит в прошлое. Теперь все, что мы сделали, вкладывается в память компьютера. Скажем, я могу оговорить с монтажером какую-то сцену, но утром, когда я приду, он может продемонстри-

ровать мне несколько разных вариантов, и вместе с ним я могу решить, какой все-таки больше соответствует моему замыслу.

Ольга Суркова. Когда ты начал монтировать свои фильмы на компьютере?

Йос Стеллинг. С «Летучего голландца». Компьютер дает огромные возможности, а монтажер, с которым я работаю, делает все очень точно и быстро. Что же касается моего любимого этапа работы над фильмом... Трудно сказать... Работа над сценарием может показаться достаточно нудной и разочаровывающей, потому что чаще всего есть ощущение, что не удается выразить свою фантазию полностью. Зато это самый дешевый период работы. С актерами, конечно, работать непросто. В монтаже как будто все начинает разрастаться. А впрочем... сейчас я научился любить каждую фазу работы над фильмом.

Ольга Суркова. Ты высоко отзывался о Тарковском. Оказал ли он на тебя какое-то влияние?

Йос Стеллинг. Во всяком случае, не прямое. Просто существование таких художников, как Тарковский, рождает чувство локтя, понимание, что ты не одинок, что можно все-таки идти своим путем. Но я не могу сравнивать себя с ним. Он очень русский художник, а я голландец, и это важно для каждого из нас.

Ольга Суркова. Когда ты приступал к работе над «Летучим голландцем», не тянуло ли тебя пересмотреть «Андрея Рублева» или «Седьмую печать», например?

Йос Стеллинг. Нет, я знаю все картины заранее. В Голландии говорят: «Не ты корове даешь молоко, но ты ее доишь». А что касается принципов работы, то моя идея дозревает на съемочной площадке тогда, когда я замечаю, что люди, с которыми я работаю, делают гораздо больше, чем я предполагал.

Процесс работы над фильмом всякий раз сложен по-своему. Мои студенты должны были сделать в Брюсселе три короткометражки по десять минут. Но при этом написали такие длинные сценарии, с таким количеством деталей, что я, опираясь на свой опыт, понимал, что они слишком громоздки. Я постарался объяснить, что самое важное — уметь записать на бумажке свой замысел очень коротко, а дальше довериться тем, кто принимает участие в работе над фильмом. Когда нужные вам люди по-настоящему включаются в работу, вы обнаруживаете такие экстремальные ситуации, о которых даже не помышляли. Только с хорошими актерами и с хорошими профессионалами съемки становятся подлинно творческим актом.

Ольга Суркова. А ты обсуждаешь с актерами свой замысел в целом?

Йос Стеллинг. Я рассказываю актерам, что и почему они будут делать в кадре, но они сами решают, как они это сделают. Главное, чтобы они меня удивили, дали мне то, что мне самому не приходило в голову, сами придумали детали поведения. Русский герой моего будущего фильма знает, о чем я буду рассказывать, но я ожидаю от него неожиданностей на площадке. У меня прямо-таки аллергия на актеров, нагнетающих эмоции, плачущих и рыдающих в кадре. Мои герои должны всегда ощущать расстояние между собой. Их взаимоотношения похожи на игру в шахматы.

Ольга Суркова. Наверное, это потому, что голландцы вообще не склонны слишком приближаться друг к другу.

Йос Стеллинг. Не знаю. Но для меня непременно должно существовать расстояние между ними и между ними и мной. Тогда остается пространство для ассоциаций. А фильм — это искусство ассоциаций. Должен быть повод для их разнообразия. Как между северным и южным полюсами удерживается все земное пространство, так между жизнью и смертью, ночью и днем, мужчиной и женщиной располагается все напряжение пространства человеческой жизни. Если актер переступает границу своего пространства, то он забирает себе чужое место. Это правило очень важно соблюдать.

Актер кино очень отличается от актера театра. Хороший киноактер никогда не спросит: «Почему я это делаю?» Кино не театр, чтобы играть роль, нужно просто уметь точно чувствовать, что происходит, легко вписываясь в ситуацию. Мастроянни, например, снимался параллельно в трех картинах. В свободные минуты он спал. Но когда его будили и напоминали, о каком фильме сейчас идет речь, то он включался в ситуацию мгновенно. Киноактеру можно не читать сценарий, но главное — чувствовать режиссера и доверять ему. Я могу потерять хорошего актера, если он начнет мучить меня вопросами, что и как, я просто растеряюсь. Может быть, поэтому я стараюсь работать с теми же самыми людьми, с тем же директором и оператором, например, вот уже двадцать лет.

Ольга Суркова. Ты настаиваешь на том, что работаешь больше сердцем, чем

умом, но «Стрелочник», например для меня, кровоточит сердцем, а «Иллюзионист» кажется мне довольно рассудочной картиной.

Йос Стеллинг. Да, в принципе я согласен с тобой. Потому что как раз «Иллюзионист» возник вследствие существования очень популярного в Голландии актера и очень заметной личности — Фрейка де Йонга, известного буквально каждому голландцу. Кинопродукцию можно сравнить с человеческим телом: она имеет внешность, сердце, мозг, руки, ноги. Каждый, кто работает над фильмом, исполняет свою роль. Я ощущаю себя сердцем, ответственным за кровоснабжение всего организма. А душа возникает только в результате совместных усилий. Что касается актера, то он внешне наиболее впечатляющая, но всего лишь одна из частей этого организма. Страшно сказать вслух — видишь, сколько секретов я тебе выдал, — но роль киноактера в создании фильма очень преувеличена. Хорошие актеры, как флажки на корабле, обозначают фильм для публики. Они появляются, ждут съемки, возникают в кадре, а потом уходят. Они не знают, как сделать фильм и в какой степени они влияют на процесс его создания.

Тем не менее, повторю, именно «Иллюзионист» был инспирирован к созданию самой личностью Фрейка де Йонга. «Иллюзионист» больше придуман, чем другие мои фильмы, а потому я сам не очень люблю его, хотя как раз в Голландии он имел большой успех.

Ольга Суркова. Мне показалось, что в России «Иллюзионист» тоже чрезвычайно популярен, особенно среди молодой аудитории.

Йос Стеллинг. Потому что нынешняя генерация молодежи любит фильмы абсурда. В Киеве я наблюдал огромный успех немецкого абсурдистского фильма, в котором действие происходит в какой-то румынской бане, а в жюри никто не хотел даже обсуждать эту картину. Просто всякий молодой человек переживает период, когда он растерян, может быть, перепуган будущим. Тогда своей неуверенности он предпочитает абсурд. Ему в это время не нужны рефлексии, которые предполагает хороший фильм. Потому же большинство молодых сторонятся классической музыки: там много циклов, возвратов, а у них еще нет подлинных дорогих воспоминаний.

Ольга Суркова. Значит, в «Иллюзионисте» ты намеренно использовал чрезвычайно популярное в Голландии имя?

Йос Стеллинг. Да. Правда, у меня складывались очень специальные отношения с Фрейком. Я любил и ненавидел его одновременно. Это невероятный, сверх всякой меры индивидуалист, который в своей работе не желает считаться ни с кем. Но в то же время это такая крупная и сильная личность, без которой я никогда не стал бы снимать эту картину.

Ольга Суркова. В отношении героя фильма «Ни поездов, ни самолетов» к своей матери есть для тебя нечто автобиографическое?

Йос Стеллинг. Не буквально, но в некотором, более общем теоретическом плане. Во всяком случае, моей жене удалось доказать, что мои отношения с матерью не углубились по существу, и это стало поводом моих глубоко потаенных внутренних переживаний. Ко мне вернулось ощущение, которое я старался от себя скрывать. Может быть, я действительно был очень одинок? Может быть, очень много работал, для того чтобы уйти от этой мысли? Не знаю, правда ли все это, но знаю, что до сих пор очень люблю оставаться один.

Ольга Суркова. А что касается твоего внимания к собственным детям?

Йос Стеллинг. Я уделяю им слишком мало внимания. Поэтому так важно хотя бы отдыхать вместе. Бремя каждодневных забот лежит на жене. Надеюсь, однако, что я создаю какую-то важную для них основу. Я чувствую себя пастухом, оберегающим свое стадо, и для меня очень важно, чтобы там было все в порядке. Это поселяет в меня своеобразный покой.

Ольга Суркова. А ты делишься с ними своим творческим ви́дением мира?

Йос Стеллинг. Для меня, как я уже, кажется, говорил, творчество и дети несовместимы, антагонистичны. Вот, например, женщина, работающая вместе со мной над сценарием, обсуждает его с собственными детьми. Мне это так нравится, прямо-таки восхищает. Они поддерживают в ней творческое горение. Мне это настолько не дано, что иногда я думаю: может быть, гомосексуалисты так часто преуспевают в творчестве, потому что у них нет детей? Хотя чем больше взрослеют мои дети, тем больше они становятся моими друзьями и партнерами. Я все больше сближаюсь с ними.

Ольга Суркова. Не так, как с актерами, отношения с которыми ты предпочитаешь дистанцировать юмором или иронией?

Йос Стеллинг. Не только с актерами, но и со всеми остальными. Юмор защищает от излишней интимности, защищает от мира. Еще какое-то время назад я шутил, если мои дети касались каких-то своих проблем.

Ольга Суркова. Но ведь ты любил юмор своего отца...

Йос Стеллинг. Да. Но когда я перестал шутить с детьми, то у нас возник гораздо более глубокий контакт.

Ольга Суркова. В любой картине тебе свойственно большее или меньшее ироническое заострение ситуации, характера, типа. Тем не менее, в силу своих же художественных задач, ты не можешь полностью избежать прямого интимного контакта с актерами. Я в это не верю.

Йос Стеллинг. Но юмор сам по себе довольно сложная вещь. Это чувство развивается с детства, часто помогая людям не только скрываться, но и открывать сердца друг другу в иной, своеобразной форме.

Ольга Суркова. Ты справедливо говоришь о двойственности каждого явления. С другой стороны, что такое интимность? В конце концов, все мы даже в обыденной жизни играем друг перед другом определенные роли, меняемся в зависимости от ситуации.

Йос Стеллинг. Ой, какая это сложная тема. Могу только констатировать, что меня лично открытые эмоции в отношениях, как правило, очень смущают. Их надо возвращать, они требуют от тебя ответной оплаты. Так что я все-таки

«Иллюзионист»

всегда предпочитаю дистанцию, люблю держать ситуацию под контролем. Отношения нараспашку, честно говоря, не для меня. Открытые эмоции все сводят к хаосу.

Ольга Суркова. Но эмоции, в конце концов, тоже относительное понятие. У русских, а тем более у итальянцев они часто носят очень внешний, театральный характер.

Йос Стеллинг. Но если я сам эмоционально открыт, то меня легче больно задеть. Герои моих фильмов говорят и мечтают о близости, но самое главное, что они остаются одинокими. Они переживают экзистенциальные ситуации, которые переживаешь рядом с семьей и... на съемочной площадке. Может быть, на съемочной площадке еще в большей мере. Может быть, желание непременно снимать подобно наркотику, исподволь помогающему коснуться самого сокровенного, не называя при этом все до конца своими словами?

Съемочная площадка для меня просто чудодейственное место. Когда в фильме «Ни поездов, ни самолетов» героиня оплакивает самоубийство героя, то, поверь, это не придуманная мною, а собственная реакция актрисы. Конечно, я создал определенную атмосферу на площадке, поставил соответствующую ситуации хорошую музыку. И у актрисы потекли совершенно естественные, не нарочитые слезы.

Уже съемка закончилась, уже все собрались домой, а она еще минут двадцать продолжала плакать, сидя на полу. Для меня это был по-настоящему святой момент. Хотелось подойти и обнять ее, но я побоялся нарушить момент ее собственной интимности. То напряжение, которое возникло в ней и вокруг нее, было более интимно, чем возможность коснуться друг друга. Может быть, фильм и есть для меня завуалированная, но самая высокая форма откровения?

Ольга Суркова. Итак, следующей твоей картиной будет «Душка», то есть русское и русский, увиденные глазами голландца?

Йос Стеллинг. Да, но до этого я сделаю еще две короткометражки, как бы еще две части «Комнаты ожиданий». Тот же герой и приблизительно те же события, только на этот раз в автомобильной пробке и на автозаправочной станции. Должно быть забавно и смешно. Все три части сложатся в полнометражную картину.

Съемки второй части «Комнаты ожиданий» были запланированы на пять дней в апреле. Первые три дня, начиная с субботы, автомобильную пробку организовали рядом с моим домом на автобусной стоянке огромного, похожего на космическую тарелку стадиона «Аякс». Машины неслись по кругу большого пространства, чтобы оказаться вновь и вновь в нужной точке. Главную роль играет бельгийский актер с американской улыбкой Жене Бервутц, снимавшийся прежде у Стеллинга не только в «Комнате ожиданий», но и в «Летучем голландце», и в роли брата главного героя, телезвезды, в фильме «Ни поездов, ни самолетов». Его партнерша — та самая Эллен тен Дамме, героиня которой в картине «Ни поездов, ни самолетов» провожала тихими слезами в иной мир своего недавнего дружка. Актриса уединилась со сценарием в автобусе, ожидая, когда улучшится погода и она понадобится на площадке. Впрочем, и все ждали солнца и тепла, но в Голландии, как и у нас в России, погода, увы, редко сопутствует съемкам: дождь сыпался на голову и холодрыга пробирала до костей. Тем не менее никто не чертыхался, по крайней мере, во всеуслышание. Стеллинг был окружен сотрудниками и сподвижниками, очень сосредоточен. Часто обсуждал что-то с оператором, тихо бросал реплики актерам.

Каким окажется результат их общей работы? Забавным и смешным?

НИНА ЗАРХИ

Поезд дальше не пойдет

Действие фильма «Ни поездов, ни самолетов» не в первый уже раз у Йоса Стеллинга происходит на вокзале. Устойчивость обжитого дома — не его среда. Вокзал для режиссера — место значительное, почти сакральное, красноречивый хронотоп, едва ли не самодостаточный, историю и героев творящий, а то и заменяющий. Перекресток времени и пространства. Симбиоз вечного и конечного, дороги и цели.

Стеллинг — один из самых парадоксальных и загадочных в своей немодно-

---

«Ни поездов, ни самолетов» (No Trains No Planes).
Авторы сценария Ханс Хеесен, Йос Стеллинг. Режиссер Йос Стеллинг. Оператор Герт Гилтай. Композитор Никола Пиовани. В ролях: Дирк ван Дейк, Эллен тен Дамме, Жене Бервутц, Генри Гарсин, Катя Шурман, Кес Принс. Jos Stelling Films BV, Regina Ziegler Filmproduktion, ERA Films. Нидерланды — Германия — Бельгия. 1999.

сти-современности режиссеров, если только это определение не перечеркивает скромной естественности и простоты кино, которое он снимает. Анахронизм его стиля со всеми мыслимыми единствами, с замедленным ритмом, философская родословная — отшумевшие экзистенциализм (на глубине) и абсурд (на поверхности), Беккет, и Пинтер, и Чехов, постоянно мелькающие то ли в связи с сюжетной заминкой, то ли в связи с неловкой интонацией, репликой, нежданной паузой, разговором всех одновременно, как на сцене и так же театрально, из одного угла экрана в другой волной накатывающим безмолвием. Однако немодный, но любимый киноманами Стеллинг актуален, он предельно честен в своем уговоре со зрителем — его персонажи узнаваемы по книжкам и по кино, их истории даны намеком, а бесхитростное «предъявление себя» на экране — с дотошными подробностями пластики, взглядов, жестов — исполнено обаяния. Вот это и есть реальность. Реальность текущего момента оказывается и подлинной, и пленительной.

Пленительность этого кино — пленительность адекватной поэтики, внятной формы. Стиль рождается у Стеллинга до истории (напомню Тынянова, хвалившего раннюю Ахматову за то, что в ее поэзии была «не тема стиха, а стиховая тема» — существенная разница). Содержание — день, проведенный в вокзальном кафе его завсегдатаями, обычный день, закончившийся смертью героя (хочется взять эти слова в литературоведческие кавычки), — нельзя вложить в какое-то иное «стихотворение»: здесь рифмы, размер и знаки препинания рождают оттенки, влекут новые смыслы, открывают и текст, и подтекст.

Итак, вокзал. Нагруженность философской символикой Стеллинг нейтрализует бытовым снижением, сужением — действие стягивается в бесцветное станционное кафе, какие тысячами клонированы вдоль железной дороги, по которой мчится другая жизнь. Другая — потому что стремительная, сулящая перемены. Иных характеристик у нее нет. Жизнь эту авторы даже через стекло вагона не показывают — может, ее, чаемой, и нет вовсе. Годо, первый тихий звонок к началу трагедии, которая из скромности трагедией не назовет себя ни разу. Стеллинг снимает комедию.

Вокзал и в «Стрелочнике», и в «Ни поездов...» — это «нигде», точка, которой нет на карте, нейтральная полоса, ничья земля, вычеркнутая, неучтенная или пропущенная. Здесь могут обитать только вычеркнутые, пропущенные люди. Неучтенные, ибо незамеченные. Заметивший их режиссер показывает один день этих невидимок, этих неотъезжающих-непровожающих — неторопливо снимает долгий день, как сагу, вмещающую всю жизнь. Постепенно и почти

«Ни поездов, ни самолетов»

безударно, сгущая будто неуправляемое самопроизвольное ее течение, чтобы заурядность, делающая человека невидимкой, предстала как проклятие, несправедливость, беда. Но и как возможность индивидуации. «Без свойств» — тоже свойство.

Так же постепенно, по штришку, по намеку Стеллинг собирает героя — из жестов, взглядов, случайных реплик и интонаций, выделяя его, выводя на авансцену истории. Но и другой мог оказаться на месте Жерара.

Неприметность вокзального кафе — камера безучастно скользит по безликому интерьеру — и неприметность его ежедневных посетителей — это субъективное, отстраненное, не авторское видение людей и предметов, взгляд самих персонажей. Притерлись друг к другу давным-давно, как и к месту (лишь бы уйти откуда-то, где, вероятно, хуже), но не знают и не умеют узнать тех, с кем свел общий ковчег. Смирились с тем, что примечать и помнить им некого и нечего. Начало пути, старт перемен, звездный час — не их «комиссия»: «Ни поездов, ни самолетов», сказано ведь.

Постепенно — и это самая интересная особенность поэтики режиссера — камера становится объективной, от персонажей переходит к автору: быстрые планы, горизонталь невнимательного «проезда» по стертым лицам, столам и стенам, скучающий взгляд становится все более пристальным, в кадр попадают взятые на средней крупности детали существования действующих лиц — девица мажет губы, ее самоуверенный кавалер расплачивается с барменом и возвращает во внутренний карман свой толстый бумажник — красотка потом стащит его, — один посетитель что-то спрашивает у другого, а отвечает невидимый пока третий, потом камера доплывает до него, но он уже молчит, а реплики звучат из-за соседнего столика. Такой внешне ленивой, необязательной кинематографической пластикой, расслабленным темпоритмом, едва заметными синкопами звука и изображения, где все одинаково важно-неважно, Стеллинг добивается чувственного восприятия реальности — вот она, рукой можно дотянуться — и одновременно гулкости экранного мира. Конкретное место обретает метонимичность пространства вообще, один день становится псевдонимом целой жизни.

Мертвая сцепка впроброс, одинаково поданных бытовых реплик и жестов постепенно заманивает зрителя в небытовой сюжет. Чеховская формула «люди обедают, только обедают, а в это время разбиваются их жизни» воспроизведена почти буквально. И в который уже раз мы следим за этим с напряжением, как за хитрой интригой, в который раз существование начинает казаться интереснее и важнее сущности (или самой сущностью), в который раз банальность преподносит сюрпризы.

Действующие лица, исчерпывающие свою типологию одним намеком и авторской ремаркой, как в пьесе: «голубой» с собачкой, семейная пара, за чужим столиком пытающаяся избыть неизбывную скуку совместной жизни, местная потаскушка Паола, готовая приклеиться к любому, кто увезет ее отсюда, юная дочка бармена, которую снаряжают на первое свидание.

И, наконец, главный герой Жерар — главный, поскольку именно его заурядность остраняется автором как архетипическая черта: ее фиксируют окружающие. Незаметность замечается. Невидимка, робкий дурачок становится бенефициантом.

Сначала Жерар объявляет, что этот день в кафе — день его прощания со всеми: он решил навсегда уехать в Италию. Раздает друзьям свое жалкое имущество — пару книг, кота, мамину брошку и начатую губную помаду. Вещественные свидетельства жизни. Эффект длится недолго. А потом Жерар говорит, что хотел бы проститься с братом, сто лет с ним не виделся, неудобно беспокоить, ведь брат — знаменитость, поп-звезда. Козырная карта — немая сцена. Явление брата-певца, которого обманом вытягивает в кафе Паола, испытавшая, видимо, впервые сильное чувство — любопытство, разыграно как комический аттракцион, в котором Стеллинг позволяет себе гротеск-подсказку. Нереальный, «фанерный» контакт с небожителем, нереальное общение с его телевоплощением: все кафе усаживается перед телевизором смотреть телешоу «Добро пожаловать в Америку», в котором потрепанный тенор на фоне звездно-полосатых танцорок и таких же декораций курлычет под «фанеру» обещанную новым знакомым сладкую мело-

дию любви. Виртуальность аттракциона «встреча двух братьев, богатого и бедного» доказывает призрачность другой, красивой жизни: она или на телеэкране, или, как Италия, в расписании поездов. Мечта о рае — в реальном мире, где на самом-то деле важно совсем другое: брошенное собутыльником слово, выкуренная сигарета, пес под столом.

Мир вокзала приобретает от эпизода к эпизоду статус экзистенциального пространства. Вокзал Стеллинга — подтверждение временности пребывания человека здесь и сейчас. Промежуток, подталкивающий к неизбежности выбора. Житейские альтернативы (ехать — не ехать, навсегда или с обратным билетом) Стеллинг мягко, на крупных планах молчаливого Жерара переводит в план трансцендентный. Ставки повышаются. Решение, действие, отъезд — не соблазн ли, влекущий к новому, легкому, мнимому? Не бегство ли от той единственно возможной, естественной для человека онтологической внутренней свободы, на которую, по слову Сартра, «человек осужден»?

Рефрен об отъезде в Италию, парафраз прозоровскому «В Москву! В Москву!», начинает звучать сочувственной насмешкой над человеческим безволием и над скудными, к тому же обреченными мечтами. А главное, над нашим косноязычием, мешающим точно выразить свою тоску и правильно услышать чужую.

Жерар не уезжает в Италию. Но совершает-таки поступок, способный привлечь и на какое-то время удержать внимание окружающих. Жерар кончает с собой. Подобно Треплеву, где-то за сценой, за кулисами бытового прилюдного существования. Незаметная, пропущенная всеми жизнь обрывается никем не замеченной смертью. Только потом уже, когда Паола забьет тревогу — поезд уходит, деньги у Жерара, накрывается Италия, — начнут вспоминать, когда он исчез, куда мог пойти. И найдут в туалете, и вынут из петли. Опоздают.

Стеллинг впервые открыто сопереживает: долгий-долгий финальный план, как будто сил уже нет, чтобы сказать: «Стоп». Статичная мизансцена, хотя и без скульптурной многозначительности (простой общий свет, неряшливая близость к кромке кадра), Паола сидит на полу в туалете, привалилась спиной к стене и, глядя в камеру сквозь пелену слез, гладит голову мертвого Жерара, лежащую у нее на коленях.

Герой ответил на экзистенциальный вызов. Готовность воспользоваться правом личности на свободу выбора у Стеллинга вызывает уважение. Но ему кажется трагически неверным считать только поступок, только результат, только действие категориями, проявляющими характер и оправдывающими сам факт жизни человека.

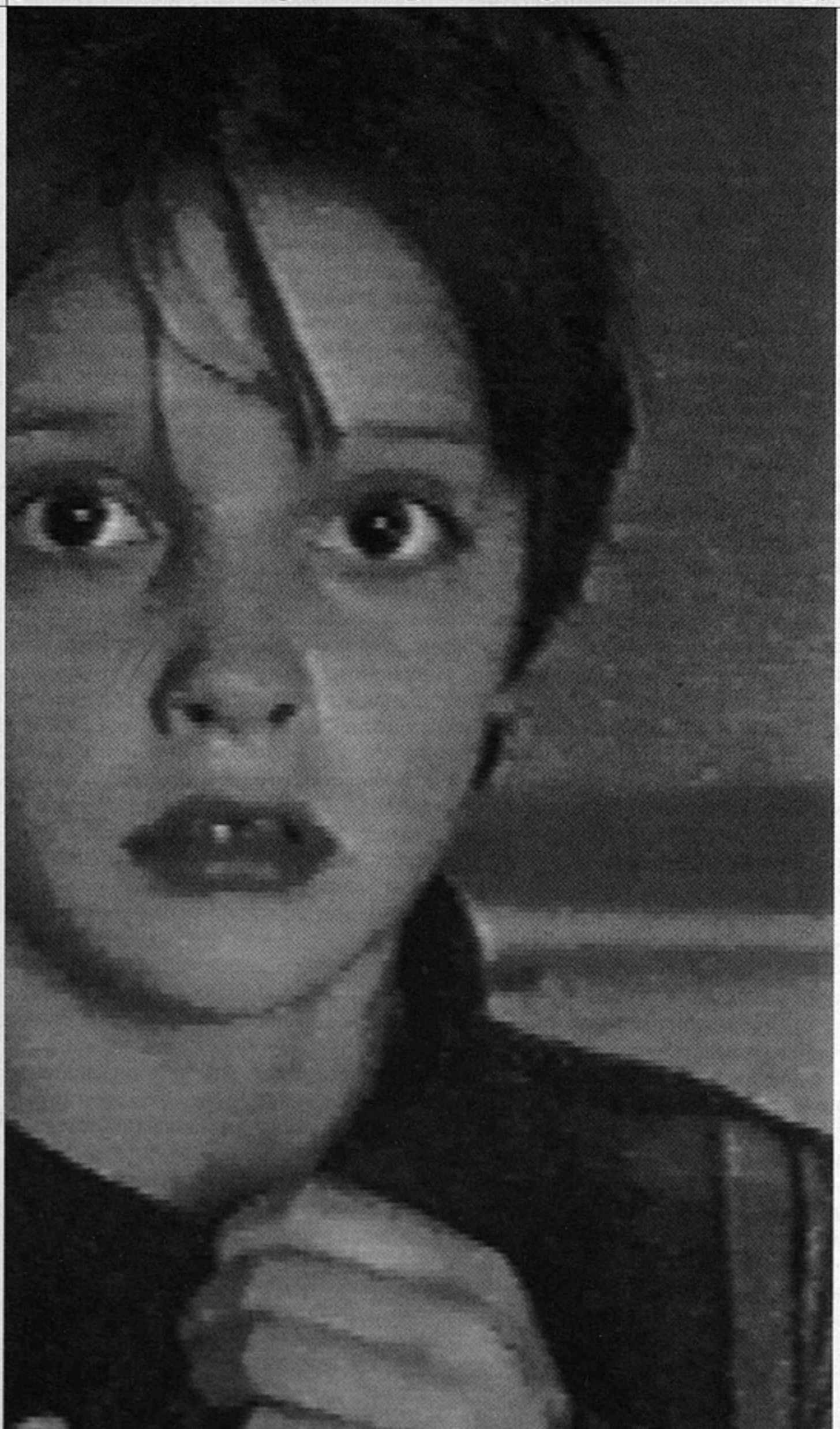
Повседневность страшна своей незамечаемостью, тем, что ее, гладкую, обкатанную, не ухватить, что из нее себя не вычленить — чтобы понять, кто ты и зачем. Эту не раз сформулированную мысль Стеллинг заостряет до предела, помещая своих персонажей в вокзал — в пространство исключительности, пограничья, в средоточие нахально заявляющих о себе предложений и шансов, понуждающих к судьбоносному действию. И при этом он благоразумно тормозит этих «маленьких людей», травестируя их день (жизнь) содержанием, обыденным до пошлости, тем самым «люди обедают, только обедают...»

Сегодняшнюю эпоху многие полагают эпохой постпсихологизма. «Самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным... понятием приспособления»[1]. И хотя эта цитата взята из статьи Мандельштама 1922 года, она выглядит вполне современной — как и Стеллинг, со своими камерными, далекими от столбовых тем картинами попадающий в самое яблочко актуальных художественных исканий.

Существование важнее сущности. Повседневность неуловима, но реальна. И это она, а не далекая Италия названа теперь страной чудес.

---

[1] «Паруса», 1922, № 1, с. 33.



«Жильцы»,
режиссер И.Сергеев

Н. РЯЗАНЦЕВА

Не мыслю, но существую

Прошел очередной VII Открытый российский ежегодный конкурс студенческих и дебютных фильмов на соискание национальной премии «Святая Анна». Вот так многословно звучит его полное имя, а попросту: «Святая Анна» — уже традиция и дело явно нужное, стоит только заглянуть в зал, полный зрителей, болельщиков, да еще до зала, в буфете, в фойе, где дым коромыслом, на общем плане — молодежная тусовка, чуть ближе — не очень-то и молодежная и совсем не тусовка, не праздное шатание, а кипящий котел страстей, самоутверждений, уязвленных самолюбий, обнаженных нервов. «В этом сложном море...» — повторял нам не раз учитель Е.И.Габрилович и не мог закончить фразу, только выразительное «э-эх...» отдается эхом через сорок лет. И заодно вспоминается С.А.Герасимов на трибуне — на трибунах то актового зала во ВГИКе, то Дома кино, — убедительный, красноречивый, в благоговейной тишине. Вспоминается почему-то внемую, как в немом кино. А что он говорил? Одно запомнилось — что надо, ребята, книги читать. Любить литературу. Стыдил необразованных, и все это было — от частого повторения — смешно, зато запомнилось.

Согласившись принять на себя почетную обязанность быть членом жюри «Святой Анны», разумеется, понимаешь, что никакие особые радости и художественные открытия тебя не ждут — они и во «взрослом» кино редко случаются, — а будет рутинная работа по «отсмотру» бесчисленного множества (их было больше ста пятидесяти, включая неигровое кино и анимацию) короткометражек разного уровня и профессионального качества, в том числе совсем неумелые упражнения первогодков.

Первая мысль — а как бы быть построже с отбором? — признаю теперь, была нелепой, отброшена на предыдущих конкурсах. Нет, невозможно, сам принцип конкурса — любой может показать любое свое кино. Каждый из начинающих может увидеть полную панораму, поучиться на чужих ошибках, осознать свое место в потоке, сказать себе: «Нет, мы пойдем другим путем» — и испробовать, может быть, впервые, пустую поздравительную улыбку: «Нет, а мне понравилось...»

Вот этого лицемерия я себе не позволю. Вообще «понравилось — не понравилось» тут неуместно, «простого зрителя» в себе приходится сразу отменить. Нехитрый критерий — а стала бы я это смотреть не по долгу, а, например, дома по телевизору и не переключила б на другую программу? — тут не проходит. Хотя были и такие фильмы, неигровые в основном. Отмеченный премией фильм «Жильцы» (режиссер Илья Сергеев), безусловно, не выключила бы, и до сих пор у меня стоит перед глазами эта обыкновенная маленькая трагедия, от каких мы в жизни отворачиваемся с брезгливостью. Но каким-то чудом ограниченная рамкой экрана, подсмотренная нескрытой камерой объективно, почти равнодушно, привычная ругань матери и взрослой дочери в малогабаритной квартире на фоне ребенка, мальчика, эта заурядная правда почему-то именно чудом, благодаря «чуть-чуть» и «почти», становится искусством, а не унылой чернухой.

Ну, сквернословят эти две дамы, ну выпивают, и плевать им на нескрытую камеру, и достойны они лучшей участи, и только после, когда душу зрительскую, сжавшуюся между стыдом и состраданием, разжимают точными финальными кадрами, задаешь себе теоретический вопрос: почему, собственно, неигровое? Потому что без актеров, с типажами? Неотрепетированная жизнь?

Вот и второй отмеченный жюри неигровой фильм «Сократ сказал» (режиссер Андрей Мурашев) — ну просто трехминутный разговор (философский) двух мужиков, ну просто очень смешной! Оба эти фильма тем и хороши, что не исследуют явления жизни, а ловят ее спонтанные проявления. И по результату очень близки к игровому кино, во всяком случае, к тем первым дерзким опытам, что показали слушатели Высших курсов, снимавшие тоже на видео, тоже без профессиональных артистов свои как бы придуманные, как бы осмысленные где-то на бумаге сценарии, именно «как бы сценарии», забытые в пылу киносъемок очертания замыслов. Один из этих фильмов — «Сам себе...» (режиссер Андрей Канивченко) — в самом приеме остроумно оправдал «любительщину». Герой купил видеокамеру и первый раз в жизни снимает все подряд — семейное торжество, жену, друзей, пьяную свистопляску... И здорово получается, пока сценарий не требует к ответу. Там уж приходится (и, в общем, удалось) поспешными мазками сколотить какой-никакой сюжет, и видно, как эти путы мешают авторскому свободному киноизъявлению.

Еще одна заметная картина с Высших курсов — «Грядки» (режиссер Ильдар Замалеев) — тоже в стиле «подсмотренной жизни», и люди как живые, даже с ненормативной лексикой, которая шокирует в соседстве с точно продуманным интерьером, и ощущается, что был сценарий, может быть, хороший, но он задвинут в угол, сюжет стыдливо упакован в куцые эпизодики и заброшен под финал, как принудительная дань, плата за «свое кино». Я видела оба эти фильма на зачете на курсах. На фоне всех прочих учебных работ они показались яркими, необычными, порадовали нашу комиссию. Да и как «простой зритель», попадись мне такое — живое! — в «ящике», я бы его не выключила, досмотрела бы и без сюжетной приманки. Так же, как неигровое кино про «случайных» людей.

Большой, репрезентативный конкурс навел на длинные размышления — про кино XXI века, про сближение игрового и неигрового, про знаменитую датскую «Догму». Она явилась на перекрестке ученичества, любительщины, неумения рассказать историю и вековой мечты многих поколений — взять камеру и без производственной маеты, без большой команды и больших денег снимать что душе угодно. Как песню петь или письмо писать вот этими картинками. И тогда кино наконец станет самим собою и узнает, что оно такое. «Письменность XX века», — сказал В.Шкловский, но нет, пока до автоматизма пишущей руки далеко. «Авторское кино» растаяло в киноведческом тумане. Зато мечта осталась. И прибавилось осознание своего скромного места в этом мире свободного обмена информацией, зрелищами, мыслями. С кино сбили спесь и предложили «знать свой шесток». По этому поводу хочу процитировать одного мудрого человека, не имевшего отношения к кино. Вот что пишет Варлам Шаламов в письме к О.В.Ивинской в связи с поступлением ее дочери во ВГИК:

«...Тебе не казалось ли, что кино — штука второго сорта, искусство, не имеющее своего ума, а все свои мерки заимствующее то из литературы, то из театра, то из живописи, то из скульптуры. Что Ирина в любом другом искусстве встретится с подлинниками единственно бессмертного, что есть в жизни, что даже общение потребительское отметит жизнь особой метой. В кино же этих великих подлинников нет. Учеба в художественном институте всегда приобщение к чему-то бесконечно важному, уравнивающему счастье и несчастье. В кино таких вещей нет, как бы ни старались Чаплин и Дисней...»[1].

Письмо это было написано в 1955 году, в тот год, когда я тоже устремилась во ВГИК. Поэтому когда я его прочла в 1997-м, будучи уже преподавателем ВГИКа, меня задело это категорическое предупреждение сурового В.Шаламова, и я примеряла его на свою молодость и на нынешних студентов. Если бы кто-то глубоко уважаемый, умный и доброжелательный (у меня тако-

[1] Цит. по: Емельянова Ирина. Легенды Потаповского переулка. М., 1997, с. 322.

вого не было) убедительно мне растолковал, что не «важнейшее из искусств», а «штука второго сорта», я бы ответила: «Ну и что?» Я бы вообще не поняла, о чем он говорит. Разумеется, и тогда мы слышали, что кино «искусство синтетическое», сплав всех искусств, ну и что? Участвовать в этом «синтезаторе» на правах рядового было большой честью, счастьем почти недостижимым.

О природе кино задумывались культурологи и киноведы — со стороны, с птичьего полета, а оказавшись внутри, «в этом сложном море...», каждый ре-

«Грядки»,
режиссер И.Замалеев

жиссер с минимальными амбициями стремился опровергнуть скептическое утверждение Шаламова (не его одного, разумеется, он просто высказался напрямик и как раз на пороге большого опровержения — вскоре вышел фильм «Летят журавли»). Это удалось, за сорок лет всем миром доказали, что не второй сорт, что есть свой особый язык у кино и случаются шедевры, и эксперименты имеют право быть — как в любом искусстве. На этой длинной волне режиссура наливалась величием и превращалась не просто в профессию, а в священнодействие. С одной стороны, ореол мученика, и в самом деле — битвы с цензурой, тупость вокруг, тоталитаризм плюс производственные проблемы, а с другой — выучились прекрасные операторы, художники, артисты, и все жаждут работать даже у того, кто заведомо из прекрасных ингредиентов синтезирует суп с топором. А все-таки Режиссер, Лидер.

Мы поистине страна культа личностей (с фигой в кармане) и уж точно не страна высоких технологий. Производство ширилось, сроки сжимались, а рядовой фильм как высокотехнологический продукт не давался нашей режиссуре. Не тому учили, не о том мечтали... Чистый жанр? Фу, скука, на что душу тратить, да и все равно не догнать-перегнать...

Из Америки, впрочем, просачивались уже слухи, что режиссура там совсем другая профессия — достаточно подневольная. Госкино, помнится, затеяло — по их образцу — курсы монтажеров, чтобы осуществлять контроль на всех этапах. Из этого, как и следовало ожидать, ничего не вышло.

Я не зря пробежалась по истории режиссерской профессии. Казалось, дай только волю — и какое наступит кино! Теперь воля есть, только денег не найти. Однако вот уже — огромная программа студенческих, дебютных, малобюджетных фильмов. Существует, снято, «отсмотрено»! «Не мыслит, но существует», извините за каламбур. После «отсмотра» еще не так состришь. Так и тянет на непозволительное — свалить все в одну кучу и поделиться общим впечатлением, ощущением — тоски и досады. Потерянного времени. Лучше бы вместо этого — игрового кино — одну книжку прочитать или даже случайный, пусть даже старый, толстый журнал. Потому, видимо, и вспомнился С.А.Герасимов с его

заклинанием: читайте книги! И вечное преподавательское ворчание на всех дебютантов — «они не умеют рассказывать историю!» — в который раз оказывается справедливым.

После нынешней «Святой Анны» ворчания и недоумения прибавилось. Тут как раз подоспел III пленум Союза кинематографистов, и С.И.Ростоцкий, посмотрев заключительный показ победителей конкурса, как всегда темпераментно, обрушился на молодежь. Процитирую один абзац по стенограмме, напечатанной в газете «СК-Новости» (№ 13 от 31марта 2000 года):

«Я просто пришел в ужас. У меня возникло чувство боли и отчаяния. Потому что если таким способом начать возрождать нашу кинематографию, она никогда не станет великой кинематографией. А это зависит не от ребят. Они работают в жутких условиях, совершенно жутких. Кто им даст сейчас так работать над одним кадром, как Герасимов работал? Да никто не даст. И никто не даст им искать варианты. Это одна сторона. Ну а другое — о чем снимать? Здесь больше виноваты, на мой взгляд, педагоги. А может, педагоги и сами не знают, о чем. Вот спросите меня: «О чем бы ты сейчас снял картину?» Я не знаю, поэтому и не снимаю». Ужас и боль, и отчаяние, как следует из предыдущего текста, Ростоцкий испытал в основном от ненормативной лексики: «мат-перемат, мат-перемат в каждой картине!» Тут его можно «успокоить»: именно среди премированных оказались два фильма с «ненормативкой», а вся программа была по этой части почти безгрешна. Эти два фильма я уже упоминала: одна неигровая — «Жильцы», и из нее, как говорится, слова не выкинешь. Этот шокирующий бабский мат — он и предназначен ошпаривать, вызывать боль и отчаяние. В игровой картине «Грядки», на мой взгляд, можно и нужно было обойтись без нецензурщины.

В общем, вопрос остается открытым, и в качестве преподавателя мне уже надоело говорить и спорить со студентами-сценаристами, пришлось в приказном порядке — нельзя и всё! — обуздывать их действительно малохудожественное сквернословие. Аргументов все равно маловато, но, кажется, мода проходит. Хотя чем больше будет кино «из жизни», тем чаще придется убирать звук или заклеивать писком, а для меня эта тенденция сближения игрового и неигрового остается очевидной и самой привлекательной. Вопрос отнюдь не закрыт, он завис на новом небывалом витке общественного сознания. Не в словах дело, не в лексической опрятности, а в «матерном сознании». И само собой — в подсознании. Когда «слив компромата» вошел в политический и журналистский обиход, когда полчища здоровых мужиков занимаются тем, чтобы заснять должностное лицо в бане или у проституток, а потом растиражировать свои фискальные подвиги на весь народ устами респектабельного Доренко, тут и подумаешь — лучше бы они все сели рядком и непрерывно грязно ругались! Вышло бы чище. Но это — к слову.

Я не разделяю ужас и отчаяние Ростоцкого, и более того, вся вместе взятая программа не покоробила нравственное чувство, зато вторая часть его высказывания — «о чем снимать?» и «виноваты педагоги» — вполне совпадает с моими размышлениями после просмотров. К тому же я прочла двадцать два готовых сценария, претендующих на короткометражный дебют, и ежедневно читаю неготовые — заявки, варианты, попытки. И ежедневно, изнутри процесса, задаюсь вопросом Ростоцкого «о чем?». Для чего эти ребята рискнули, преодолев огромный конкурс или оплачивая свое обучение большими деньгами, ринуться в эту сложную, мучительную профессию? Ведь они, в отличие от нашего, скажем, поколения, заранее осведомлены о том, что их ждет. Одного только «кино про кино» достаточно, чтобы не питать иллюзий относительно такой престижной и таинственной когда-то, а теперь вполне будничной работы. «Властителями дум» они не станут и не хотят становиться, избытком общественного темперамента не страдают, и, к счастью, прошла мода на мудреное, глубокомысленное самовыражение. Но и обратного — желания угодить массовому зрителю крепким жанровым кино — тоже не наблюдается. Были в конкурсе две такие картины из Белоруссии и одна с Высших курсов — острокомедийная короткометражка «За околицей» Руслана Халилова, но это, в общем, капля в море, и слишком заметны ученические огрехи, жанр требует большого мастерства, невыгоден для фестивального показа.

Зрители на «Святой Анне» — в основном «заинтересованные лица», причастные к тому или иному фильму, то есть болельщики. Когда они выходят покурить и выпить, тут можно услышать такое высокомерное, презрительное, снисходительное «огульное охаивание», на какое не способны и не имеют права ни педагоги, ни члены жюри. Невольно хочется защитить от предвзятости, от хамства и апломба разнузданной нашей газетной журналистики каждого отважившегося принести свою работу на конкурс, каждого по отдельности и все вместе наше бедное кино на стадии реанимации. Всегда оно было и остается «боксерской грушей», так удобно, так безопасно точить об него красное словцо. Хочется огрызнуться в стиле «а ты кто такой?».

«Подлинник Шагала», режиссер А.Фенченко

А с другой стороны, зачем выносить на публику свои первые ученические упражнения? Таких было много, и фамилии педагогов в титрах, так принято — «мастерская такого-то», и моя несколько раз мелькнула нежданно-негаданно. Никто нас не спрашивает, подавать ли работу на конкурс, хотят и несут. Пришли другие времена, и слишком часто приходится себе говорить «take it easy». Профессиональное мастерство сценаристов и режиссеров всегда включало основной вопрос: про что писать, про что снимать, с чем выходить на диплом, на дебют, ради чего расходовать силы и средства, что новенького ты предъявишь миру или хоть узкому кругу посвященных?

На то и «Святая Анна», продленный мастер-класс (все учатся друг у друга), чтобы педагогические размышления изнутри, маленькие школьные радости пересмотреть с другой дистанции, прокрутить про себя дебюты прошлых поколений и уловить приметы этого, некие общие черты. И вот что меня удивило при просмотре большого количества самых разных работ: отсутствие самоконтроля и вообще чувства целого, стилистическая эклектика, а если не выражаться научно — мешанина из разных материалов. Алхимия — не подберу другого слова. В каждой, почти в каждой картине есть один, два, три хороших эпизода, смотришь — надо же, как научились снимать кино, все-то они умеют, а потом автор почему-то сам свою картину портит. Например, «Лабиринт» (режиссер О.Дарфи), «Дни рождения Василисы» (режиссер В.Держицкая) да и многие другие.

Жюри единодушно высоко оценило картину Юлии Дамскер «Помеха» по рассказам Хармса, она оказалась единственной стильной, цельной, продуманной от начала до конца, с чувством времени и первоисточника. Почему Юлия Дамскер — способная сценаристка — пробивается на свой страх и риск в режиссуру, очень понятно и правильно, и хочется пожелать ей удачи. Спасение утопающих — дело рук самих утопающих. На кого из этих режиссеров, не умеющих

удержать в сознании короткометражку, можно положиться, кому доверить полнометражный фильм? Это еще один критерий — продюсерский. Появился в нашем обиходе термин «клиповое мышление». Ну да, «чистое кино», без литературы — «прямо в кровь». Среди сценаристов тоже наблюдается — росли на картинках, на играх, на мелькании кадров, мыслят кинематографично, но «короткое дыхание», как осилят большой сценарий, когда придет ему время, придет ли тема? Если придет.

Иногда думаешь: да откуда она придет? В кино — «в этом сложном море...» — нынешнее поколение теснится на малом островке, все уже сделано до них, сверху давят великие предшественники, все отцитировано, отпародировано, зритель пресыщен, сбоку — телевидение охватило всю публицистику, историю, искусство, сенсации, скандалы, катастрофы, сериалы для бабушек и для подростков, ежевечерне играет мускулами американское кино, интеллигенты стонут в книжных лавках, газеты и журналы размножаются почкованием, «продвинутые» юноши сидят в Интернете, «крутые» оттягиваются в казино. Так зачем, для кого, для чего писать и снимать и так долго этому учиться?

Однако учатся и снимают, и тут я добавлю свой главный вопрос: про кого? В потоке конкурсных фильмов попадались и такие, где с сюжетом как-то сладили, концы с концами свели, сценарий не потеряли по дороге, например фильм «Тет-а-тет» (режиссер В.Мосс). Председатель жюри В.Я.Мотыль обратил на него внимание, и я бы тоже обратила, потому что больше всего хотелось посмотреть «молодых про молодых», их простые новейшие житейские истории. Но до чего же они «никакие» — все персонажи действуют как заведенные, никого не запомнить. Из того же ряда реальных историй про молодых мне более других запомнилась картина «Подлинник Шагала» (режиссер Анна Фенченко). Если режиссер умеет снять подробно, накопить из точных деталей сцену семейного разлада, уже ставишь пятерку, хотя — что нового? Каждый режиссер должен это уметь, а тут и финал какой-то навязанный, сюжет отслоился, потребовал грубой работы. В общем, фильм не заслужил признания у жюри, а мне запомнился потому, что играет Дина Корзун, с «лица необщим выраженьем», и потому еще, что, листая длинный список игрового кино, не могу вспомнить ни одного Человека. Вижу кадры, лихо снятые, режиссерские, операторские «решения», находки, игру в «настоящее кино», все внешние признаки профессионализма, например, в остросюжетном фильме «Не упустите убийцу» (режиссер Анастас Харалампидес), но еще раз убеждаюсь, что поговорка «На людей посмотреть и себя показать» применима к любой киноработе. Именно в таком порядке: главное — на людей посмотреть, а себя показать — это уж как получится.

В недавние, не забытые еще времена кино изнемогало от начальственных криков: «Где герой? Где положительный герой? Дайте нам пример для подражания!» Но как ни странно, отечественное кино в вечной конфронтации с начальством умело вытащить — иногда даже в посредственных фильмах, в наивных сюжетах — людей во всей их сложности, правдивые портреты. Этим и запомнилось.

Конечно, мы получили в наследство иной опыт — поколения героев и мучеников, загадки нашей истории и фантастические судьбы соседей, знакомых, то есть другой пласт драматургии и жизни — «бедной на взгляд, но великой под знаком понесенных утрат». Недаром все заметные картины прошлого года родом оттуда: и «Барак», и «Молох», и «Хрусталев, машину!». На любой вкус — из того же черноземного пласта. А что нынешним молодым досталось от родителей и дедов, во что всматриваться, что осмысливать? Да слава Богу, ничего особенного: суета по добыванию хлеба насущного, мелькание и мельчание лиц — без судьбы, достойных лишь семейных фотографий.

По сценариям уже видно, как кино прокручивает в самом себе свою пресловутую динамику, не одушевляя ни смыслом, ни чувством. Что, жизнь такая или разучились смотреть, видеть и показывать? А в неигровом кино умеют. Когда смотришь вразбивку на конкурсе то игровое, то неигровое, вдруг посещает смешная, чисто преподавательская мысль: вот же они, персонажи, журналисты где-то их отыскали, подсмотрели, вот про них и напишите истории и разыграйте, пока «учитесь на волшебников».

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Киборги большие и малые

БЕРЛИН-2000

«Франкенштейн», режиссер Джеймс Уэйл

Можно точно сказать, кто и когда выдумал слово «киборг». Но, размышляя о его значении в современной культуре, уже трудно ответить на хрестоматийный вопрос: где кончается человек и начинается машина?

Термин «киборг» возник в США в 1960 году и получил распространение благодаря совместной статье Манфреда Клайнеса и Натана Клина «Стимуляторы, космос и кибернетика», опубликованной в сборнике материалов Колумбийского университета. Роль киборга или саморегулирующейся системы «человек-машина» предоставлялось играть космонавту, поставленному перед необходимостью адаптироваться в «неземной» среде космоса. Планировать космические путешествия без учета своей откровенно рабской зависимости от машины (космического корабля, компьютера управления, скафандра и т.п.) казалось уже невозможным. Требовалось обеспечить себя гомеостатической системой такой организации и дизайна, при которой все так называемые «робот-проблемы» решались бы автоматически, бессознательно, а живой человек мог свободно исследовать, творить, думать и чувствовать.

Сам того не подозревая, человек становился одним из «общества киборгов», в котором другим было вовсе необязательно также исследовать космос. Главное условие киборга — совмещение органического и машинного в саморегулирующуюся систему — могло быть исполнено и более легким способом: искусственный орган вместо отжившего прежнего, линзы на глаза, киберперчатка на руку да и просто роликовые коньки вместо ботинок, кардинально нарушающие природные двигательные данные человека. Раньше других уловившие процесс киборгизации крупные японские корпорации отразили это на своих лозунгах: sociotech —Mitsubishi, humanication — Hitachi, human electronics — Matsushita.

Легитимизация киборга в культуре символически обозначила вступление постиндустриального Запада в эпоху позднего капитализма, культурной доминантой которого стал постмодернизм. В эпоху позднего капитализма интерфейс между машиной и человеком вступал в апогей, научная фантастика пре-

Заметки, навеянные ретроспективой «Искусственные тела, управляемый разум, живые механизмы»

вращалась в милитаристский или бытовой научно-фантастический реализм, постмодернистская поливариантность новых технологий воспроизводства стерла модернистскую уверенность в том, что контроль за живым телом и воспроизводством развивался исключительно по заданному плану. «Модерн в своем отношении к телу и процессам воспроизводства концентрируется на развитии и повышении контроля над этим телом и этими процессами, — писала Адель Кларк. — В отличие от него постмодерн концентрировался на передизайне и трансформации тел, а также на вариациях воспроизводительных процессов». В новых условиях казалась устаревшей и модернистская концепция социального тела, рассматривавшая его в рамках традиционной нуклеарной семьи. Постмодернистское социальное тело требовало условий трансформированной и/или реконструированной гетерогенной семьи и, следовательно, новых значений таких понятий, как гендер, мать, отец и семья. «Конец XX века — мифологическое время, в котором все мы заражены химерами, теоретизированием, фабрикованием гибридов машин и организмов. Короче — все мы киборги!» — слова из «Манифеста» Данны Харавей звучали как диагноз новому обществу, в котором киборг узаконивался наравне со всем остальным, становился своеобразным меньшинством в мультикультурном мире живой и неживой природы.

Что кануло в Лету вместе с модернистской концепцией искусственного человека и четкой границей между био и техно? Этот вопрос явно волновал тех, кто готовил ретроспективу на юбилейном 50-м Берлинском кинофестивале[1].

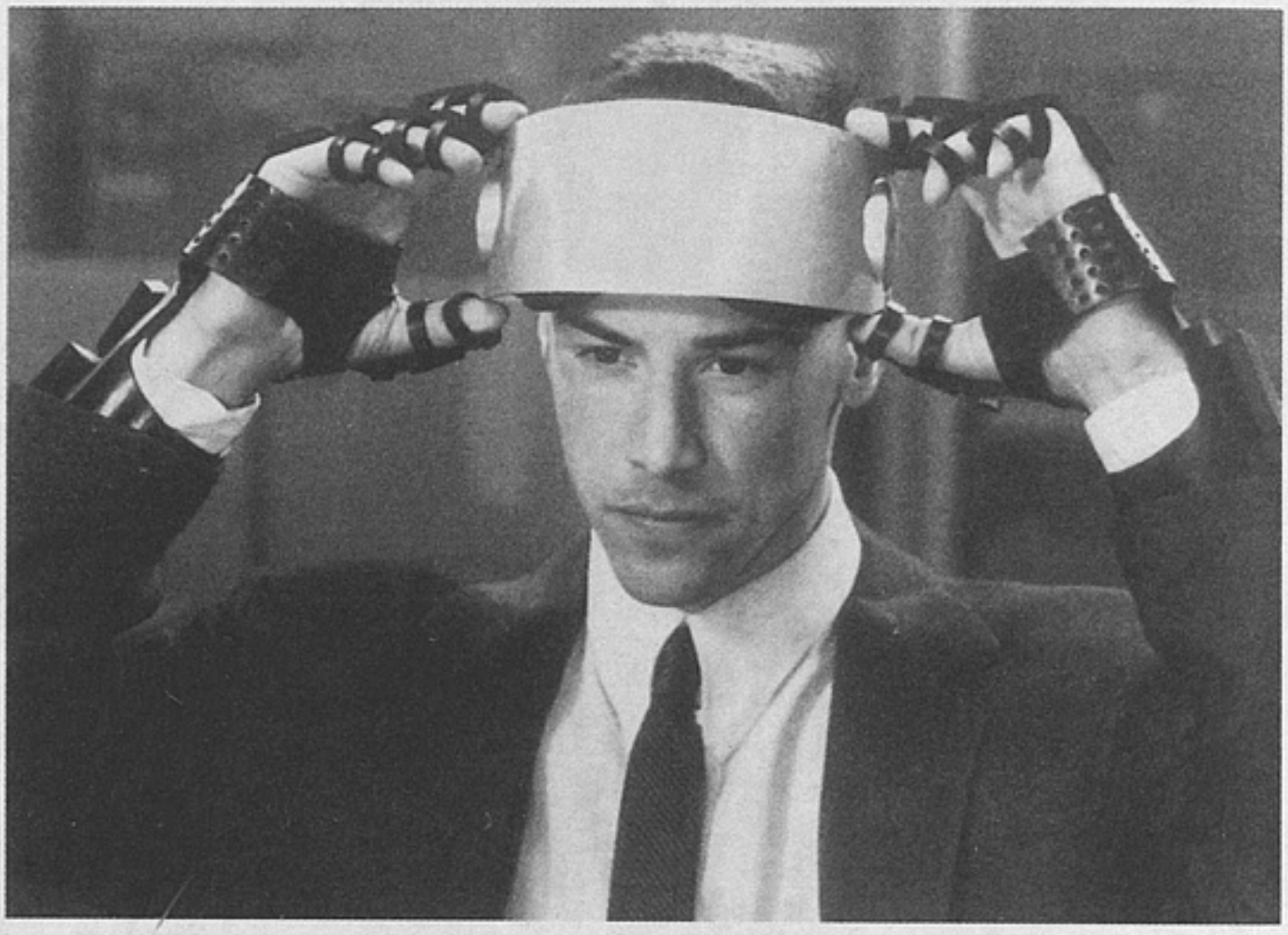
Наше время категорически не приемлет творцов-одиночек и их подопечных монстров (если, конечно, они не претендуют на большее, чем оставаться героями архивных фильмов). С нашествием киборгов (и их всевозможных «братьев по синтетической крови» в лице андроидов, терминаторов, репликантов, робокопов, мнемоников и т. д.) кинематограф почти отказался от того, чтобы рассказывать экзистенциальные притчи о брошенных творцами созданиях, какими смотрелись, к примеру, в 30-е годы монстры из «Франкенштейна» (1931), «Невесты Франкенштейна» (1935) Джеймса Уэйла или «Сына Франкенштейна» (1939) Роланда Ли — фильмов, показанных в рамках ретроспективы. В современную эпоху, когда машина способна генерировать внутри себя жизнь и являться вместилищем разума (по определению Франца Антона Месмера, «внутренних флюидов магнетической природы»), изменилась природа страха, а с ней и ее визуальный образ. Мы ищем другие точки приложения нашего таланта к монстрофикации. Старые монстры для нас перестают быть монстрами, уступая место другим.

Мне представляется символичным решение авторов ретроспективы открыть и закрыть ее фильмами из франкенштейновской серии, несмотря на то что творение, скроенное вручную бароном Франкенштейном, можно рассматривать как прообраз киборга — ведь современный продукт инженерной сборки частей из отдельно взятых органических систем вполне соответствует киборг-концепту.

Рискну заявить о том, что кинематографическое нивелирование монстроидального в творении барона Франкенштейна шаг за шагом адаптировало идею киборга к массовому сознанию. Уже в шедевре 50-х «Проклятье Франкенштейна» (1957) Теренса Фишера традиционно скроенный из человеческих кусочков монстр в исполнении Кристофера Ли больше смахивал на ходячее недоразумение, лишенное всякого романтического ореола, нежели на «взбунтовавшегося сына», каким казался Борис Карлофф. В сравнении с помешанным на убийствах и власти умным бароном Питера Кушинга, Кристофер Ли играл его бледную тень, жалкого подражателя, функцию убийцы. Пройдет еще пятнадцать лет, и барон будет выглядеть не меньшим анахронизмом, чем его монстр. Барон-аристократ Удо Кира из «Франкенштейна Энди Уорхола» (1973) будет скрываться от посторонних крестьянских глаз в забытом цивилизацией замке,

[1] Оставляю за собой право использовать только отвечающие теме фильмы из ретроспективы, включавшей в себя более шестидесяти наименований. Та же берлинская ретроспектива дает повод для исследования самых разных планов, например, по истории экранизаций классических сюжетов об Альрауне, Големе, острове доктора Моро.

восхищать своего придурковатого ассистента некрофильскими и инцестуальными эскападами и бесплодно мучиться над своими рукотворными сексапильными Адамом и Евой. Его монстр станет не столько ошибкой науки, сколько ошибкой природы: последний из могикан сексуальной революции, мечтающий расширить круг мастеров на все виды сексуальных услуг за счет своих монстров, просто не справится с силой сексуальной импотенции. Через «Франкенвинни» (1982) Тима Бёртона и «Мертвую подружку» (1986) Уэса Крейвена постмодернистская пародия окончательно расправилась со старым романтическим мифом о монстре Франкенштейна. Причем Бёртон в своем двадцатипятиминут-



«Джонни Мнемоник», режиссер Роберт Лонго

ном «Франкенвинни» доведет эту расправу до абсурда: вместе со способом до бесконечности воскрешать погибшую домашнюю собачку он оставит малолетнему Виктору Франкенштейну из одноэтажной американской провинции право низвести до уровня школьного кружка естествознания некогда высокие технологии сотворения монстра.

Вместо печальных экзистенциальных притч об отчуждении и попрании духовных, сексуальных и социальных прав подопечных творений, типа некрасивого сына барона Франкенштейна, кинофантастика эпохи позднего капитализма началась с глобального эпоса о спасении человечества как биологического вида. Между теми и другими — революция в кибернетике начала 60-х, ознаменовавшаяся появлением книг Норберта Винера.

Словно загипнотизированный мрачными предсказаниями шедевра Стэнли Кубрика «2001: Космическая одиссея», подытоживающего кибернетический взрыв, все 70-е Голливуд будет агитировать против права машин на самообучение и самовоспроизведение. Несмотря на усилия таких передовых писателей-фантастов, как Айзек Азимов или Филипп Дик, углубиться в «этику роботов», на долгое время кино станет приютом для тех, кто незатейливо и просто согласится представлять искусственных людей удобным средством от локального переворота, а их создателей — алчными искателями рычагов власти над человечеством (в этом контексте стоит назвать вошедшие в ретроспективу «Западный мир» (1972) Майкла Крайтона, а также основанные на романах Айры Левина фильмы «Степфордские жены» (1975) Брайана Фобса и «Мальчики из Бразилии» (1978) Франклина Шеффнера). И если бы не «Бегущий по лезвию бритвы» (1982), открывший эру глобального эпоса в кино, еще не известно, сколько подобных машинофобских фильмов мы бы увидели.

Наиболее успешный из глобального эпоса — сюжет о Терминаторе, пред-

ставленный в знаменитой дилогии Джеймса Кэмерона. Герой Арнольда Шварценеггера из первого «Терминатора» (1984) воплощал новое направление разума — антигуманистическое и не предполагающее биологическое воспроизводство. Он мог сколько угодно преследовать Сару на улицах Лос-Анджелеса, но мы твердо знали, что это не он искал ее смерти, а его смертоносная программа, созданная победившими в третьей мировой войне машинами. В отличие от героя Бориса Карлоффа, душившего до смерти случайно попавшихся на пути крестьян и детишек, Терминатор эксплуатировал универсальную комбинацию: устранив будущую мать Сару, он устранял всех — одной пулей убивал все человечество. (Кстати, позднее Кэмерон еще раз использует подобную модель в «Чужих» (1986), отправив Рипли воевать с самкой монстров.)

Многие отмечали, что процесс создания киборга в чем-то сродни ремеслу кожевника, которое, в свою очередь, столь хорошо спародировано во многих фильмах о Франкенштейне. В этой связи можно вспомнить и «механика по плоти» Паука из «Джонни Мнемоника» (1995), и «портного по телам» Себастьяна из «Бегущего по лезвию бритвы» (режиссерская версия этого фильма 1991 года собрала аншлаг на Берлинале), и, конечно, самого Терминатора, самолично реконструирующего свое поврежденное тело в знаменитой сцене из первого фильма. Если на мгновение забыть о том, что на самом деле скрывается под «кожей» у героя Шварценеггера, то можно подумать, что это барон Франкенштейн решил выкроить из себя идеального монстра. Джонатан Голдберг блестяще интерпретировал решение Кэмерона пригласить на роль Терминатора чемпиона по бодибилдингу Арнольда Шварценеггера. Задача бодибилдинга — собрать свое тело путем наращивания нужных мышц, превратить его в произведение искусства. Задача киборга сродни задаче бодибилдера — поддерживать в идеальном состоянии собранное тело. Их тела не стабильны, имеют множество форм, постоянно трансформируются. Бодибилдинг — это верный шаг к киборгу.

В современном кинематографе искусственный человек не предмет роскоши, а товар на глобальном рынке. Он не имеет былой экзистенциальной привилегии существовать в диалоге с творцом. Он не знает собственной идентичности, ибо зависит от чужих чипов, и не ведает чувства вины, ибо не участвует во фрейдистской борьбе с отцом и матерью, предпосылающей это чувство. Он дитя времени без Эдипова комплекса, которое всем своим видом и способом существования поставило под вопрос основы развития цивилизации (еще около века назад представленные Фрейдом в непосредственной связи с чувством вины). Для киборга город и космос едины, а герои звездных войн могут показаться конкурентами божествам любой религии. Не знающий отца, ничуть не надеясь, что тот укроет его в саду Эдема, он если и думает о вселенском зле, то связывает его не с происками дьявола, а с хай-тек паранойей власти транснациональных корпораций. Эту идею довел до апогея в своих дистопиях киберпанк и, в частности, включенные в ретроспективу киберпанковские фильмы «Бегущий по лезвию бритвы» Ридли Скотта и «Джонни Мнемоник» Роберта Лонго. В качестве объяснения сути произошедшей революции стоит привести интерпретацию мифа о Франкенштейне и его монстре от лидера киберпанка Брюса Стерлинга: «У нас чудовище стало бы реализацией группового проекта некоей глобальной корпорации. Оно наведет шороху, и жертвами станут скорее всего случайно попавшиеся ему под руку люди. Но когда он все это сотворит, ему не позволят отправиться на Северный полюс, цитируя строки Байрона. Монстры киберпанка так просто не пропадают. Они плодятся на улицах. Становятся нашими соседями. Очень даже вероятно, что мы — это они. Они самотиражируются в тысячах экземпляров, подчиняясь новым генетическим закономерностям. Вскоре они займут все должности в ночных забегаловках».

Кто такой киборг: он, она, оно? Все сразу и ни то, ни другое, ни третье по отдельности. Киборг — продукт тех радикальных изменений, которые выпали на долю веками незатронутого гендера. Как в чашу, вмещающая искусственный разум и органы телесная оболочка очеловечивает киборга, возвращая нас к биологическому дискурсу. Но в то же время мы помним: тело это не невинно, так как «незаконный отпрыск милитаризма и патриархального капитализма» киборг никогда не будет рожден в райском саду.

Кинематограф, пытающийся продвигать конструкцию киборга наряду с

другими имиджевыми технологиями, с самого начала не ограничивался только тем, чтобы наделить компьютер половыми признаками. Статус киборга как ненавистника биологического воспроизводства выдвинул задачу поинтереснее: например, подыскать визуальные заменители привычным для экрана человеческим любовным актам. Эти сокровенные изыскания увенчали собой как минимум следующее: преодоление ужаса перед возможностью секса человека с машиной, переполняющего включенный в ретроспективу фильм Доналда Кэммелла «Демоническое семя» (1977). Компьютер, ни много ни мало насилующий своим гигантским железным членом героиню Джули Кристи, хоть и превращается после соития в огромную кучу металлолома, но родившийся вследствие акта младенец с щупленьким тельцем человека и грозным голосом машины служит знаком свершившейся катастрофы.

В обществе киборгов реальный секс — это его симуляция. В этом случае так называемый «кожаный секс», организуемый прикинутыми под нацистов, штурмовиков и полицаев «любовниками», приобретает новую актуальность. «Кожаный секс» — это симуляция доминирования, в которой попираются принципы нуклеарной семьи и стираются гендерные границы. Он — удовольствие, лежащее по ту сторону боли, его кульминация — не оргазм, а затянувшаяся трансгрессия.

Самый представительный из носителей образа «кожаной культуры» в кино — Терминатор, демонстрирующий мачизм в разных его ипостасях. По сильному выражению Голдберга, Терминатор «отвергает яппи-трахальщиков, безжалостно отказываясь от гетеросексуальных императивов». В этой связи жестокое сражение одетых в форму унисекс Сары, Риза и Терминатора в первом фильме Джеймса Кэмерона можно рассматривать и как оппозицию традиционной эволюции на основе нуклеарной семьи. Боль, которую наносят друг другу герои своим оружием, остается отметинами на их телах, как после ударов кожаных плеток. Но дело не только в этом. В разгар этой «свинцовой порки», как мы помним, будет зачат будущий спаситель человечества Джон Коннор. «You're terminated, fucker!» («С тобой покончено, трахальщик!») — бросит символическую фразу Сара, отправляя Терминатора под гидравлический пресс. Через несколько лет в фильме «Терминатор-2. Судный день» (1991) мать спасителя сделает вывод, глядя на отношения сына и «доброй машины», как две капли воды похожей на былого убийцу: «Из всех только отцы возвращаются, невзирая на годы разлуки. Эта машина — единственное, что смогло это понять».

В 90-е оппозиция человек — машина игнорируется, а страх человека перед перспективой оказаться под властью машины все больше перебивается паникой киборга. Причины паники могут быть самые разные. Вирус, сжигающий компьютерный мозг, опасность остаться без компьютерной личности в глобальной сети или отсутствие возможности функционировать как киборг, а значит, проявлять множество идентичностей, телесно трансформироваться и ментально совершенствоваться. Без соблюдения этих условий Джон Смит не смог бы стать Джонни Мнемоником и так бы и остался безликим Джоном Смитом (каких бессчетное множество). Сегодня не быть киборгом — значит быть «ничем». Только не стоит, подобно герою фильма японца Синии Цукамото «Тецуо» (1990), грубо вспарывать свое тело и специально вводить в него железные трубки и прутья. Лучше остановиться на пирсинге. Как и современная микроэлектроника, киборг — дитя эпохи миниатюризации.

О конкурсной программе Берлинского кинофестиваля читайте в № 9

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Драматизм бытия отступил на Восток

АМСТЕРДАМ-99

«Сестры», режиссер Павел Лозиньский

В прошлом году в Амстердаме среди прочих ретроспектив (а их здесь всегда много, на то он и «документальный Канн», столица «докиндустрии») возникла ретроспектива «Память века». Ее концепция была представлена тремя визуальными образами — прилунение Армстронга, голенькая крошечная девочка-вьетнамка, убегающая из-под американских напалмовых бомб, человек, пытающийся своим телом остановить танк на площади Тяньаньмынь. Эти образы, по мнению амстердамской дирекции, значат больше, чем те события, с которыми они связаны. Они стали знаками этого века. И до известной степени знаками Амстердамского международного фестиваля документальных фильмов 1999 года. Армстронг на Луне — это знак выхода человека за, казалось бы, раз и навсегда поставленные ему пределы. Два других образа — это знаки войны, истекатаклизма, насилия в массовом масштабе. Армстронг с его прямым антропоцентризмом («человек может практически все») в арифметическом меньшинстве. И это грозный фактор.

Тем более что «воинственными» настроениями оказалась инфицирована и основная конкурсная программа.

Заявляю без ложной скромности: я десять лет занимаюсь документальным кино, но даже во время войны в Боснии не видела в одном месте в одно время такого количества фильмов о войне. О разных войнах. Все эти картины явно, что называется, в тенденции.

Автор фильма «Кролик при луне», американка японского происхождения Эмико Омори, эту тенденцию сформулировала на своей пресс-конференции, она так и сказала: ее проект вряд ли был бы поддержан, не разгорись конфликт в Косове, обеспокоивший весь мир. А ведь фильм Омори — о том, как после драмы Пёрл-Харбора и объявления войны Японии японцы, которые жили на территории США, были заключены в спецлагеря. Их, американских японцев, выселяли и депортировали, точно так же, как у нас русских немцев в начале Великой Отечественной. Картина Омори — реконструкция той жизни, жизни ее родителей и их собратьев по несчастью, всех 120 тысяч японцев в лагерях интернированных в 1942 году.

Это слово — *реконструкция* — ключевое, если говорить о документальных картинах, связанных с событиями и войнами новейшей истории. С помощью

свидетельств жертв и новостных телесъемок восстанавливает драму истребления израильтянами палестинского лагеря картина «Жене в Шатиле» француза Ришара Диндо. Психологический портрет лидера косовских сербов, Радована Караджича воссоздает «Расчет» британца Кевина Сима. В трагическом «Плаче из могилы» Лесли Вудхеда (производство Би-Би-Си) реконструируются события 1995 года в Сребренице, когда сербскими националистами были убиты семь тысяч косовских мусульман при попустительстве голландского подразделения военных сил ООН (эти события и положили начало войне в Косове). Беспристрастным свидетелем следует камера то за сербскими ополченцами, обороняющими свои деревни от албанцев, то за албанскими боевиками-мстителями в фильме Дэна Рида «Долина». Все эти фильмы сделаны в подчеркнуто объективистской манере, сколько-нибудь страстную позицию в них может занять лишь персонаж, автор — никогда. Косовский серб может сказать про «белградских жирных котов», которые заварили всю эту кровавую косовскую кашу и бросили тамошних сербов самим справляться с проблемой, но режиссер никогда не позволит себе показать брошенных сербов, маленький лагерь сербских беженцев со смертельно больными детьми, не показав похорон с двумя десятками гробов в албанской деревне, откуда только что ушли сербы. Он даст слово албанским боевикам, мальчишкам-бузотерам, так любящим стрелять из «бузуки», и тут же подмонтирует сербское село, жители которого расскажут, что это «бузуки» лишили их домов, а односельчан — жизней...

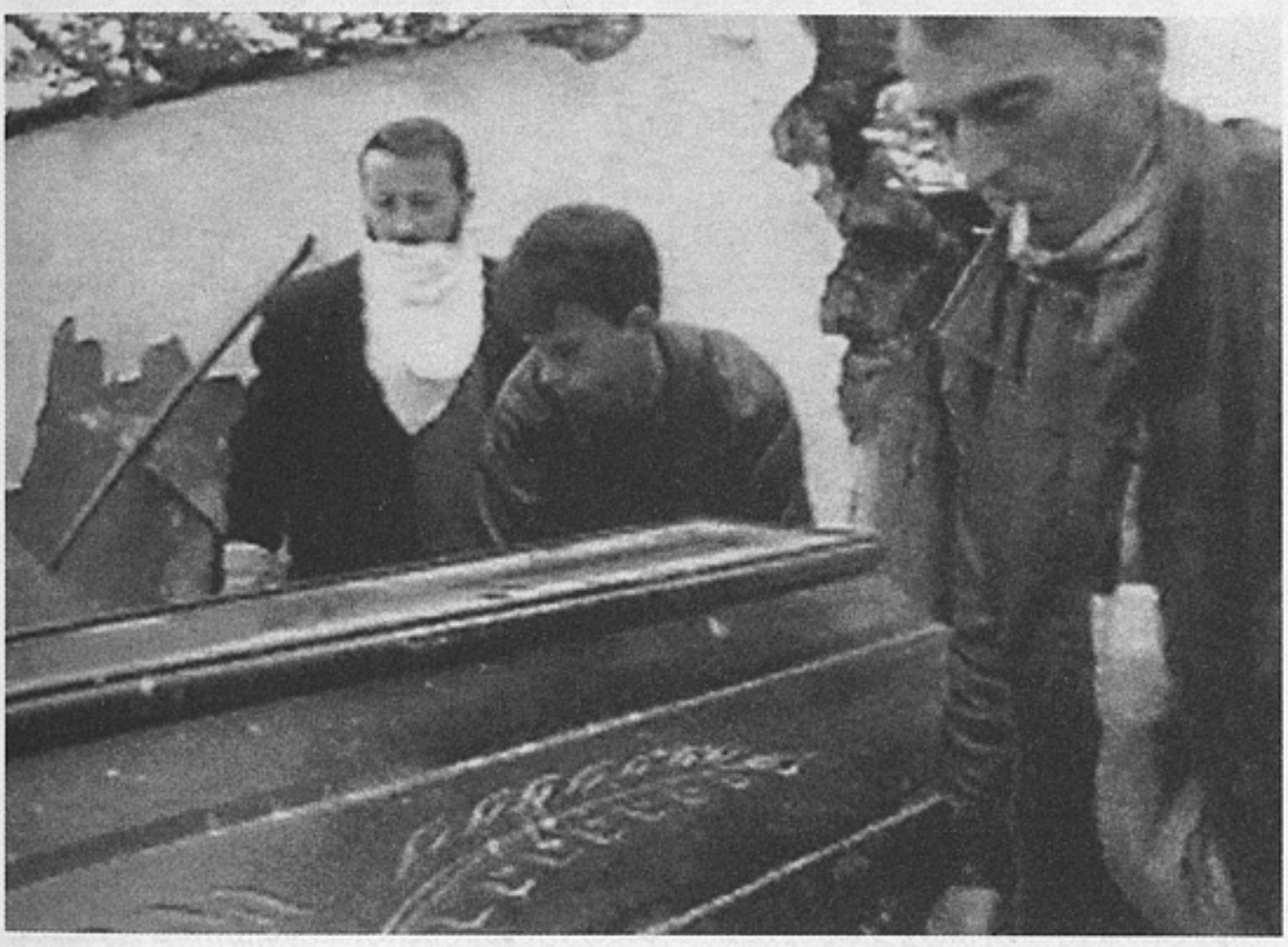
Так западноевропейские документалисты понимают профессиональную честность. И тут между нами — нашей документальной школой и западноевропейской — большая разница. У нас честность — это искренность высказывания, у них — политкорректные подробности. Там, где у нас — пафос и позиция, у них — все новые и новые детали. Разность точек зрения в информации — вот что такое честность документального кино на Западе, теперь примирившегося с телевидением, которое раньше было его главным врагом, поскольку, как известно, способно сфальсифицировать любое событие или, что еще хуже, любую трагедию превратить в шоу.

Но вот в Косове произошло примирение документалистики и ТВ, потому что кино взяло на себя новую роль, ту, которую долго отрицало и без боя сдало ТВ, — роль репортера. Только кинорепортажи куда полнее телерепортажей, и потому в них содержится не информация, как в программах новостей, а правда переживаний тех, кто страдает там, в огне. Это новая позиция, занятая неигровым кино в отношениях с Историей, — своего рода информационная политкорректность: полнота свидетельств с обеих враждующих сторон и детальность информации о происходящем.

В стороне от нас, главных провозвестников и традиционных практиков creative documentary, — творческой документалистики или сокращенно-терминологически CD (это термин, отличающий документальное кино с активной авторской позицией, не обязательно идейной, от дежурного телерепортирования, называющего себя документальным кино), — происходит пересмотр этого понятия. Информационная политкорректность — отстаивание права зрителя на полную информированность об объекте съемки — приводит к тому, что метод заменяет цель. Полнота информации становится самоцелью. Там, где для меня наводящие эстетическую скуку «говорящие головы», для моего амстердамского коллеги Йоса де Бурга — объективность, честность, доверие к материалу, глубокое понимание чувств героев.

Дискуссия разгорелась по поводу фильма замечательного датского документалиста Йона Банга Карлсена «Приговоренные к одиночеству» — о текущем положении и исторических судьбах белых африканеров в сегодняшней ЮАР, освободившейся от апартеида. По мне, Карлсен поленился снять хоть один драматический эпизод, хоть один значимый контакт белых и черных, но голландскому коллеге важно, что белые африканеры получили возможность высказаться, что их позиция не купирована в угоду некоей авторской позиции, ложно понимаемой как «творческая»... И выхода из этой дискуссии не было никакого — коллега утверждал, что в съемке любой драматической ситуации проявился бы авторский отбор. Когда же Карлсен просто ставит камеру напротив белой старушки фермерши, всю жизнь жившей душа в душу со своими черными аренда-

«Кролик при луне», режиссер Эмико Омори



«Долина», режиссер Дэн Рид

торами-полурабами, и просит ее поговорить о наболевшем — это правда, которая выше авторского творческого волюнтаризма. И это не «кино говорящих голов», это кино, взыскующее истины.

И становится очевидно: то, что мы привыкли называть арт-документалистикой и что традиционно у нас в неигровом кино ценилось — когда с помощью реальности при ее умелом режиссировании постановщик создает свою, вторую уже реальность, — такая документалистика отступает перед напором самого текущего времени. Киноавторы сами сознательно принесли в жертву свое авторское «я».

Но при этом интересно наблюдать, как полнота высказывания героев и подробность снятого заменяет настоящему мастеру прямое высказывание. «Создание новой империи» нидерландца Йоса де Путтера — о Хож-Ахмеде Нухаеве, лидере «чеченской мафии», убежденном абреке, избравшем путь экономических преступлений, рэкета и просто бандитизма для достижения сугубо политических целей, «для достижения независимости его Чечни». Он это сам в камеру де Путтера говорит.

«Создание новой империи» — портрет Нухаева и Чечни между двумя войнами, он сделан по заказу Нухаева и профинансирован им же. Но невиданное

дело: де Путтеру, автору «заказного» фильма, удалось пройти по лезвию, по самой кромке, показать своего главного героя таким, каким он, скорее всего, и является, — бандитом с романтическими претензиями стать новым Вильгельмом Теллем. И все же бандитом. Режиссер снимал только то, что ему разрешил снять Нухаев, Нухаев говорит в кадре то, что считает нужным. Но тонкий монтаж и сосредоточенность режиссера на мелких деталях — вот то, что делает картину объективной, неангажированной, «непроплаченной». Нет, это незабывае-

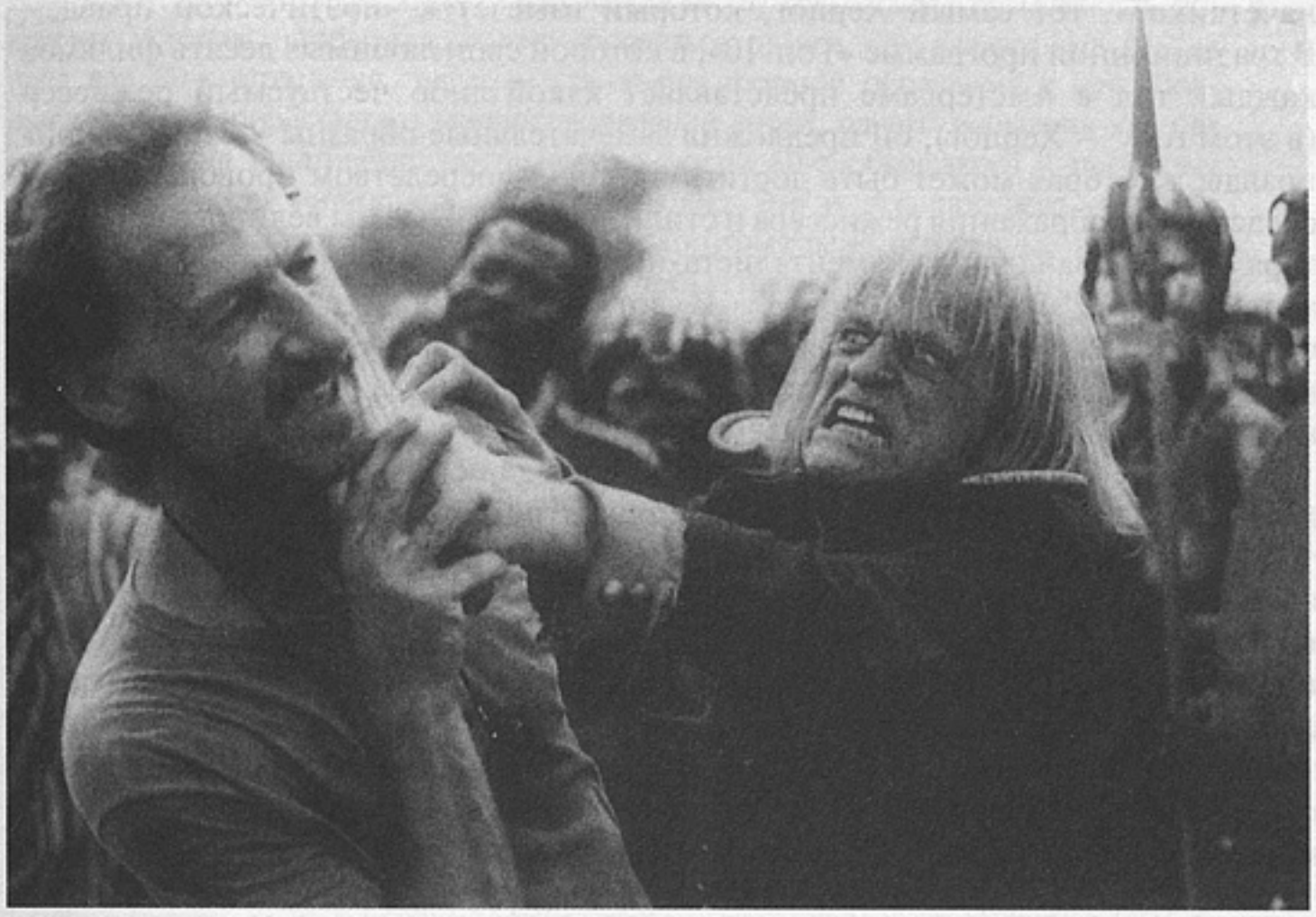
«Жене в Шатиле», режиссер Ришар Диндо

мо, как Нухаев приезжает в резиденцию кого-то из чеченских бонз, за его «БМВ» запираются ворота, двор полнится охранниками гостя и обитателя резиденции, а режиссер снимает... как водитель Нухаева, выйдя из машины, оглядывается на охранников в полевой форме, нажимает на брелок и включает в машине сигнализацию... Эти люди не верят друг другу, не верят в идейность и неподкупность единоверцев, не верят, что страстные борцы за независимую Ичкерию не потырят понравившуюся иномарку у других страстных борцов за то же... Или тот эпизод, в котором Нухаев рисует будущую национальную эмблему Ичкерии — три треугольника в круге. А режиссер смонтирует этот эпизод встык с проездом нухаевского экскорта по шоссе. Он едет вслед за машиной Нухаева, и в камеру буквально лезет эмблема «БМВ», те же, пожалуй, треугольники. Так что становится ясно, откуда ноги растут у данных национальных идеалов. И что еще является безусловным идеалом Нухаева, кроме ичкерийской независимости...

Но как ни хвали отдельные достижения «военной» документалистики западноевропейского производства, в воздухе все же висит вопрос «почему?». Почему военные или политические конфликты стали главными «съемочными площадками» для квалифицированных западноевропейских документалистов? Почему они теперь так привержены военному материалу? Разумеется, есть простой и разумный ответ, предложенный шведской коллегой (которая, кстати, являясь специалистом по документальному кино, блистает в эфире одной влиятельной в Скандинавии радиостанции как футбольный критик — это ее самоопределение, и оба эти обстоятельства, по-моему, вполне символичны). Ответ этот таков: обладая деньгами и возможностями, документалисты из стран «с давно подстригаемыми газонами» ощущают свою ответственность за неблагополучие в остальном мире, они считают своим долгом исполнять свой профессиональный долг на неблагополучных территориях и оставить после себя для Истории правдивые свидетельства.

В этом ответе есть некий картезианский рационализм. У нас, конечно, при-

пасен ответ по-славянски иррациональный. По-моему, очевидно, что на Западе документалистика умирает от отсутствия подлинной драмы. Документалисты по-прежнему считают, что основа их фильмов — конфликт, который они должны помогать решить. Но жизнь на их родине слишком благополучна и структурирована. На всякий конфликт есть организация, которая призвана приступить к его разрешению. Тем не менее при общем комфорте люди часто несчастливы, они не верят, что их жизнь — это настоящая жизнь, что прожить ее стоит. И все



«Мой лучший враг — Клаус Кински», режиссер Вернер Херцог

ищут, ищут чего-то. И находят — по ближнему смыслу. Находят конфликт, которого алчут, в его открытой форме — в форме войны. Это произошло даже с Хедди Хонигманн, лириком по призванию, автором пронзительнейших «Металла и меланхолии» о таксистах-любителях из Лимы и «Оркестра из подполья» об уличных музыкантах. Ее новый фильм Crazy — о «голубых беретах», он состоит из их монологов, из сцен, когда они играют современную музыку, все они нашли убежище преимущественно в роке. Наверное, потому что он компенсирует то опустошение, которое переживают бывшие солдаты и от которого они бегут. А опустошение это — от насилия, самой сути работы любого солдата. Так что в конечном итоге фильм обычно лиричной Хонигманн — о насилии миротворцев. И именно Crazy получил приз публики, для режиссеров самый желанный из амстердамских призов. Западная амстердамская публика подтверждает актуальность этого экзистенциального для документалистики вопроса — о природе конфликта в документальном кино.

Публика, видимо, тоже чувствует этот кризис драматизма в своей жизни, то, что жизнь еще есть, а конфликтов в ней уже не видно. Или они кажутся кинотворцам недостойными киновнимания, кинососредоточения. Возможно, отсюда и настоящая вакханалия видео-арта, разразившаяся в последние годы в Западной Европе и подмявшая, например, некогда драматически активный и политически неравнодушный фестиваль короткометражного кино в Оберхаузене (тут достаточно вспомнить хотя бы «Оберхаузенский манифест» Клюге и К° 1962 года)... Так или иначе, драматизм бытия отступил на Восток. А значит, жизнь, истинная жизнь, именно там. Так Восток и становится для Запада поставщиком тематического сырья. А то, что я считаю кризисом драматизма в документалистике, на самом деле — кризис самой реальности в восприятии интеллектуала. И, естественно, последствие того, что Кесьлёвский определял как конец времени крупных личностей в кино. Он считал это свершившимся фактом.

Вернер Херцог показал в Амстердаме свой новый фильм «Мой лучший враг — Клаус Кински». Херцог исследовал в своем игровом кино границы человече-

ского между приличием и естеством, инстинктом и культурой. В Клаусе Кински. У Херцога получился фильм об интересной, конечно, персоне, но он рассматривает героя всего лишь как актера своих фильмов и маньяка гигиены. И это тот самый Херцог, который в своих «Уроках темноты» («Миннесотская декларация: правда и факт в документальном кино. Уроки темноты» — таково полное название этого личного манифеста, сфомулированного в апреле прошлого года и представившего двенадцать правил Херцога-документалиста) проклинает «синема-верите» за то, что оно отстаивает одностороннюю, ограниченную «правду начетчиков», тот самый Херцог, который взывает к «поэтической правде». В традиционной программе «Топ-10», в которой свои любимые десять фильмов каждый год в Амстердаме представляет какой-либо чествуемый режиссер (в этом году — Херцог), он предложил замечательные образцы «эстетической» правды, «которая может быть достигнута лишь посредством провокации, посредством воображения режиссера и стилизации» — фильмы великого провокатора Ульриха Зайдля и документалиста-импрессиониста, ну просто Моне документалистики, Эррола Морриса... И вот, пожалуйста, собственный фильм о том, как вел себя на съемках маниакально гениальный и гениально маниакальный Кински. Тупик, по-моему. Или поиск правды за пределами самой реальности. Тем более тупик, по-моему.

Итак, реальность для документалиста больше не судьбоносна. А это на самом деле для документалистики почти проклятие.

Когда года два назад документалисты начали понимать под истинной реальностью, под Настоящей Жизнью не Событие с заглавной буквы, а обыденность с очень маленькой, это тоже было кризисом драматизма. Они ведь с маниакальной скрупулезностью фиксировали самые мелкие проявления бытия и громко называли созданием антропологических кинодокументов фиксацию этой неподдельнейшей, но часто всего лишь бытовой реальности. Теперь они обратились к быту войн и вооруженных конфликтов, к прирученному насилию в «недоразвитых» странах в поисках поистине судьбоносного смысла.

И хорошо еще, что есть люди, точно знающие, что судьбоносно для человека одно — он сам. Например, Павел Лозиньский, сын Марцела Лозиньского, большого режиссера, оскаровского лауреата, и сам уже документалист с именем. Его «Такая история» о соседях по двору в 99-м году получила «Золотого голубя» — главный приз фестиваля в Лейпциге.

«Сестры» Лозиньского-младшего — только об отношениях людей. Две сестры-старушки сидят на скамейке в варшавском дворе, сидят они минут пятнадцать, а фильм длится — двенадцать. И эти двенадцать минут становятся своего рода репортажем о тончайших материях, о годах, проведенных разными людьми неразлучно, о семейном терроре, о тирании привязанности, о насилии сестринской любви. О свободе человека, который отказался от свободы ради любви к тому, кого сам не выбирал — к кровному родственнику. Картина снята, кажется, тремя планами, но захватывает почище любого экшна — такое в ней напряжение между героинями, интеллигентными старушенциями на лавочке. Когда младшая встанет и пойдет к подъезду, а потом вернется за ключами к старшей — нет, она ключей не получит, «ведь она сегодня еще недостаточно двигалась», — мы увидим всю меру зависимости людей друг от друга... не в семье, нет. В мире вообще. В мире, где люди так и не научились не пользоваться слабостью другого. Лозиньский-младший принципиально снял «фильм на лавочке», очень ограниченный фильм — ограниченный временем, пространством и изобразительными возможностями видео. Он не создает антроподокументы и не снимает Историю. Не снимает исторические драмы или конфликты. Он снимает нечто большее. Саму человеческую природу, источник драм и конфликтов.

И если документалистов в массе не устраивает именно эта основа для их кино, если они ищут чего-то вне этой почвы, то дела документалистики и вправду плохи.

Визуальный век
1960-е

фотоселекция **Евгения Березнера** текст **Владимира Левашова**

60-е почти симметричны 20-м. Будто человечеству судьба дала возможность повторить историю, чтобы решительно оторваться от нее. Так кажется. На самом деле для 60-х отрицание традиции становится формой обращения к ней. Приставка «нео» прирастает ко множеству явлений эпохи, однако неомания как раз и указывает на негативную, но преемственность. 60-е обращаются к прошлому критически: через интерпретацию и коррекцию. Это и есть прогресс — новая религия человечества. Прогресс позитивен, поэтому даже встроенные в структуру мироотношения эпохи негативность и субъективизм не абсолютны. Критическая интерпретация имеет конечной целью не разрушение, но гармонизирующее преобразование, она, подобно внимательному и ясному зрению, делает очевидными несообразности, стереотипы и предрассудки. Если что и разрушается, так это некорректные связи и отношения. Именно отношения, формализующиеся в индивидуальных мнениях и поведенческих актах, воздействуют на вещи, на мир. На данность, на то, что уже есть и неизбежно есть прошлое, история и традиция.

60-е начинаются во второй половине 50-х. В ситуации кризиса послевоенной эйфории, переоценки сложившихся стандартов. Особенно драматически это происходит в Соединенных Штатах. Перемены в общественной атмосфере решительно сказываются на фотографии. Если раньше фотограф работал для общества, функционировал как агент идеологических инстанций и стремился к выражению общечеловеческих истин, то теперь он все более склоняется к декларированию индивидуальной точки зрения, персональной позиции. И дело не просто в возникновении фигуры фотографа-субъективиста. Сама эта фигура по необходимости возникает лишь тогда, когда поток визуальной информации обретает небывалую универсальность, а запас искусственно, из вторых рук получаемых обществом зрительных впечатлений достигает критической массы. Цивилизация переходит рубеж, за которым человеческое отношение к миру перестает быть непосредственным. «Вторая реальность», изготовленная обществом для самого себя, оттесняет первую. Индустриальная цивилизация входит в заключительную фазу, когда любая «природность» становится невозможной вне культурного отношения. Предметный мир, с которым сталкивается урбанизированный человек, всегда кем-то сделан, всё уже имеет историю, обладает вложенным в него в прошлом смыслом. Поэтому любое понимание требует теперь предварительной демифологизации. Модный структурализм увлечен изучением структуры мифа, а его социологическое приложение занято сведением мифических структур к их первичным составляющим. Культура прогресса еще не разочаровалась в самой себе и занята усиленным конструированием новых структур, однако новаторство заключается не в забвении истории, а в ее интенсификации, в рациональной трансформации старого в новое.

Расширяющийся слой сверхфункциональной фотографии рисует реализм, традиционно присущий занятию, явлением наивного сознания и вытесняет его. Теперь прибежище непосредственного реализма — это наивная любительская или общественно-функциональная фотографическая активность. Они обретают вид машины мифологии (идеологии), природоподобного, бессознательного производства образов: всего того, что в изобилии предоставляет материал фотографу как творческой индивидуальности. Фигура такого фотографа вновь сближается с фигурой художника. И, одновременно, обе они тяготеют к третьей: к фигуре гуманитарного интеллектуала, занятого критической интерпретацией окружающей жизни.

Этот интеллектуал, подобно новатору 20-х годов, конвертирует практику в проектную активность. Однако прежний проект был формой утопии, жестко-универсалистской организации. Нынешний же превращается в индивидуальную версию, в личное истолкование. Оригинальность творца порой еще полна претензий на истину, но в ситуации возникающего поликультурного сознания уже

лишается весомых онтологических оснований. Минимализм, работающий с тропом «последней картины», вплотную подводит искусство к его смертной черте, а поп-арт и параллельные ему художественные течения вообще видят любые художественные реализации объектно: как реди-мэйды или культурное клише. В концептуализме, идущем к своему расцвету уже в следующем десятилетии, это вообще приводит к пониманию любого эстетического явления как сугубого текста.

Для различных неоавангардистских течений фотография оказывается идеальной технологической подкладкой. Новый авангард отказывается от устаревшего производства вещей и изображений в пользу интерпретирующей перекомпоновки (деконструкции) старых. Он сводит к минимуму вещественную составляющую собственной деятельности, а в своих «временны́х формах» (хэппенинг, перформанс) вообще выходит за пределы предметности. Чтобы остаться явлением художественной истории, ему все более требуется протез документации, которая, будучи только изображением, напоминающим о бывшем событии, остается также и единственным предметом, выступающим в роли вещественного субститута отсутствующего искусства. Авангардизм продолжает нуждаться в предмете, но только в предмете, «присутствующем в своем отсутствии». То есть в фотографии (а позже в видеофильме). С другой стороны, именно антипредметность радикального искусства делает его апатичным к выбору технической основы: любая техника в силу своей резко определенной фактурности представляется далекой от идеала, и лишь фотография в ее фактурной паразительности может быть удовлетворительным компромиссом.

В 1964 году руководитель фотоотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке Джон Жарковски устраивает выставку «Глаз фотографа» (The Photographer's Eye), в которой художественная и функциональная фотография экспонируется ахронистически, в рамках унитарно-структурного подхода. После такого эксперимента и другие важнейшие выставочные проекты следуют в русле новой методологии, утверждая безоценочный объективизм в качестве актуальной нормы общественного восприятия. Фотоизображения открываются широкой публике в качестве остросовременного материала и, соответственно, получают возможность стать полноценным художественным товаром. В 1969 году Нью-йоркская галерея Ли Виткина начинает работать исключительно с фотографией и впервые достигает на этом рискованном поприще коммерческого успеха. А уже в следующем десятилетии ее примеру следуют другие американские и европейские галереи.

Подобно тому как в искусстве оппозиция кич—авангард оборачивается симбиозом неоавангардизма и популярной культуры, в рамках фотопрактики любительская, художественная и функциональная фотография оказываются тесно и противоречиво переплетенными. И открывающимися как предмет нового общественного интереса. Фотография, резко повысив свой социальный и эстетический статус, обнаруживает себя на пороге окончательного признания.

Вильям Кляйн (*Франция*).
Японский художник.
Непосредственная живопись.
1961

Неизвестный фотограф (*Франция*).
Французские старлетки 60-х, в том числе Катрин Денёв (вторая слева в верхнем ряду).
1960

Неизвестный фотограф.
Южновьетнамские девушки на занятиях по стрельбе.
1962

Оливер Нунян (США).
Американцы, попавшие в засаду Вьетконга. (Автор фотографии был вскоре убит в бою.)
1969

лексИКа
1960-е

Дух 60-х. 60-е (но имеется в виду и начало 70-х годов, то есть промежуток времени, лишь условно ограниченный десятилетием) — одно из редких, а может быть, и единственное в своем роде десятилетие, прочно вошедшее в историческую память поколений. Но, наверное, точнее было бы сказать иначе: 60-е — это некий опыт коллективных преобразований, который не является исчерпанным, и не только потому, что революционный максимализм растворяется в конформизме повседневности, но и потому что 60-е высветили новые формы существования, как и самой «вписанности в мир», остающиеся по-прежнему реально не освоенными. Общепризнанно, что десятилетие вскрыло неизвестный до сих пор тип (коллективной) субъективности. Для Герберта Маркузе, теоретика американской контркультуры, речь идет о «новой чувственности», зарождающейся прямо на глазах: революция для него свершается прежде всего в сфере самого восприятия, отказывающегося воспроизводить стереотипы «высокой», репрессивной в своей основе культуры. И субкультура хиппи, и активисты негритянского движения, и сторонники так называемой flower power (протестующие в первую очередь против войны во Вьетнаме) заняты одним: все они вовлечены в «методическое переворачивание смысла», в подрыв самих языковых, а следовательно, нормативно-технологических основ капиталистической системы, когда эстетическое измерение (напрямую связанное с чувственностью) превращается в союзника и проводника бескомпромиссных политических действий. 60-е, по Маркузе, — эпоха повсеместной «десублимации» культуры, ниспровержения, принимающего порой беспорядочные, нецивилизованные и даже близкие к фарсовым формы, но именно эта «десублимация» одновременно есть предвосхищение той новой чувственности, которая и утвердится в случае успеха революции. «Десублимация» — термин, справедливый и для литературно-художественных экспериментов десятилетия: так или иначе вбирая в себя пафос растущего общественного недовольства и разочарования в истеблишменте, американские писатели и художники исследуют границы формы — если в литературе акцент переносится на самый аппарат смыслопорождения (путем отказа от повествовательной линейности), то в искусстве выделяется, с одной стороны, процессуальность, предполагающая понимание того, каким образом объект познается или переживается, а с другой — творчество в его чисто интеллектуальном измерении (как это показал концептуализм). Музыка десятилетия также жестко порывает с каноном, переплавляя более традиционные мотивы (блюз, кантри и другие) в «широкоформатный» электронный рок.

Если Маркузе писал о происходящем изнутри, помогая ему выкристаллизоваться и опознать себя, то другие мыслители возвращались к событиям позже, невольно видя их в ретроспективе. Однако парадокс 60-х в том и состоит, что эти годы так и не закончились, а вернее сказать, они открывают новую эпоху, которая является нашей эпохой. Жиль Делёз и Феликс Гваттари заостряют этот тезис: май 68-го, считают они — а их взор устремлен на известные события во Франции, — так и не случился. Он не случился в том смысле, что французское общество не сумело воспринять и реализовать продиктованную им потребность в новой субъективности, иными словами, выработать «типы коллективной организации», которые отвечали бы этой субъективности. События мая выявили лишь одно — «комплекс личностных перемен», требовавших и не получивших адекватного воплощения на уровне общественном (это и иные формы телесного опыта, и иные взаимоотношения с временем, как и с работой, повседневностью, культурой). Но то же событие породило радикальные формы мысли, в первую очередь самих Делёза и Гваттари, что отразилось в их знаменитом двухтомнике «Анти-Эдип» (1972). Эта книга и есть манифест новой (коллективной) субъективности, не желающей больше подчиняться иерархическим логикам господства, в чем бы они ни преломлялись зримо. «Анти-Эдип» — философия практического действия, действия по выходу из состояния капиталистической «шизофрении», по высвобождению желания от любых препятствий и преград (в том числе в лице самого традиционного психоанализа). Впрочем, здесь таится и большее — отныне само желание понимается как внешнее, как не имеющее ни объекта, ни тем более детерминаций: оно рождается из встречи-столкновения, из случайности события. Новая структура желания была косвенным продуктом мая 68-го — в ней и отпечатался тот тип субъективности, о котором в качестве назревшего рассуждают Делёз и Гваттари.

Для Жан-Люка Нанси, возвращающегося к событиям тридцать лет спустя, французский май 68-го не был «ни бунтом, ни реформой, ни революцией», хотя он кое-что у них и позаимствовал. Новизна, впрочем, состояла в том, что каждый из этих элементов нейтрализовывал другие и что настоящий результат (исход) отсутствовал. А вот что по-настоящему имело место, так это своеобразное «аннулирование» (un retrait) различных способов политического действия и обозначения и в результате совершенно иное предписание «быть вместе», или сосуществовать. 60-е, по Нанси, знаменуют конец «политики предназначения», будь этим последним образец, проект или собственно законченность политики, полагающей цель и смысл вне ее самой. Но 60-е как раз и указывают в сторону подвешенности и необеспеченности смысла, в сторону исчерпанности дискурса, который уже не способен что-либо обозначать. Дискурс этот существует лишь как прерванный, страдающий невыносимой неполнотой, о чем свидетельствуют все философии истории, моральные философии и просто философии, а также литература и поэзия. И если это ощущение было порождено еще войной, то благодаря 60-м становится совершенно ясно, что язык, начинающий говорить сквозь это прерывание и об этом прерывании, есть «иной режим речи» и «иная забота»: речь не может больше гордиться законченностью смысла. Не случайно в эти годы язык становится предметом пристального и разнообразного интереса: им нужно заново овладеть, но уже в его наготе, уже лишенным всякого авторитета смысла (тезис, близкий к Маркузе). Если на что и проливает свет 68-й год, то только на такую форму сосуществования, которая не знает ни сообразности, ни завершенности. Она состоит в одном лишь «соприсутствии». Эта иная форма сообщества есть «кругообращение» смысла, когда его ничто не сдерживает и не наполняет; напротив, он обретается в движении всех (существ и мест) вместе со всеми, черпая в конце концов весь свой смысл в подобном «вместе». Иная форма сообщества противостоит судьбе (устройству, идее, царству конечных целей) в качестве некоего представления и ценность отныне находит только в самой себе: смысл мира уже не за пределами мира, но исключительно внутри него. Однако новое сообщество — то, что предстоит не только осознать, но и освоить (хотя, наверное, можно говорить и о его спонтанных проявлениях). Новое сообщество «инициировано» маем 68-го и благодаря ему получает адекватный для себя язык. (В том числе и философский.)

Таким образом, дух 60-х — это настоящий Geist, ведущий свое призрачное, но оттого не менее реальное существование. Им наполнены и сегодняшние размышления (о сообществе и субъективности), и современные нам практики в искусстве. (Многие из достижений 60-х стали настоящей «классикой», превратившейся по-своему в канон: по крайней мере, они образуют ту очевидность, без которой уже невозможно само наше чувственное восприятие.) Неиспользованный потенциал 60-х — это снова «дух», ищущий своих более полновесных воплощений. Но, естественно, не находящий их, ибо покуда 60-е продолжают к нам «являться», об их «преодолении» (конце) не может быть и речи.

Елена ***Петровская***

Конец идеологии. Не много в истории культуры понятий (и стоящих за ними концепций), вокруг которых разыгрывалась бы столь нешуточная, окрашенная порой в багровые тона интеллектуальная и политическая борьба, как вокруг идеологии.

Само это слово придумал в конце XVIII века французский философ Дестют де Траси. Так назвал он (в книге «Элементы идеологии») новую, создававшуюся им самим и другими приверженцами школы, к которой он принадлежал, науку о всеобщих и неизменных законах возникновения идей. И очень скоро был сделан первый шаг по пути их ниспровержения. Наполеон Бонапарт, высмеивая французского философа и его единомышленников, выступавших против его диктаторских притязаний, называл их «идеологами», отождествляя таким образом идеологию с доктринерским знанием, не отражающим истинного положения вещей.

С той поры появилось немало определений и концепций идеологии. Однако доминирующим в западной культуре оставалось представление о ней как об ущербном знании и сознании, которое не имеет ничего общего с наукой, ибо, как заметил крупнейший исследователь идеологии Карл Мангейм, идеология «скрывает действительное состояние общества». Цель идеологии — не вооружить людей научными истинами, а сконструировать и навязать систему представлений, сплачивающих ту или иную общность (класс, нацию и т.п.), мобилизующих ее на решение жизненно важных для нее

проблем, оправдывающих и защищающих взгляды, поступки и образ жизни членов этой общности. Коротко говоря, идеология, под какой бы личиной она ни выступала, — это механизм идейной защиты частного интереса.

Уместно вспомнить, что основоположники марксизма были убежденными противниками идеологии. И знай Маркс, что люди, называющие себя его последователями, нарекут (впрочем, вполне справедливо) созданное им учение идеологией, он, возможно, повторил бы свою сакраментальную фразу: «Что касается меня, я не марксист».

Прагматик Ленин смотрел на дело иначе. По Ленину, всякая идеология «исторически условна»: есть идеологии научные, раскрывающие истину, а есть идеологии, скрывающие истину и тем самым противоречащие науке. Эта концепция на десятилетия утвердилась в социалистических странах и среди зарубежных левых. При этом сам марксизм-ленинизм, естественно, был объявлен научной идеологией, которая воспроизводит подлинную картину мира и служит передовым классам общества эффективным руководством к действию.

Идеология (и в конкретных своих воплощениях, и как концепт) всегда была объектом критики со стороны различных общественных сил. С другой стороны, все признавали, что она выполняет социально востребованные функции, которые не могут взять на себя ни наука, ни искусство, ни даже религия. Успехи научно-технической революции, достаточно отчетливо проявившиеся к середине XX века, меняют ситуацию. В среде западных интеллектуалов либерально-позитивистской ориентации (Реймон Арон, Джон Голбрейт, Сеймур Липсет и другие) вызревает мнение, что идеология начинает утрачивать социальную значимость и наступает ее конец. Как писал в своей нашумевшей книге (она так и называлась «Конец идеологии», 1960) Даниел Белл, мы стали «свидетелями истощения идеологий XIX века, прежде всего марксизма», и можно утверждать, что их претензии на мировоззренческую истину окончательно опровергнуты.

Представлению о конце идеологии способствовало и распространение на Западе теории конвергенции, предполагавшей ослабление, а затем и устранение идеологического противоборства между капиталистическим и социалистическим мирами.

Рождалась иллюзия, что на смену идеологическим заклинаниям приходит позитивное знание, очищенное от мистической шелухи и группового субъективизма. Что теперь можно, опираясь на него, справиться со всеми — или почти со всеми — социальными проблемами, для решения которых еще совсем недавно приходилось включать идеологические и политические рычаги. Что социальные конфликты и революции если и не сходят вовсе на нет, то отодвигаются на далекую периферию и теряют былую остроту.

В этом русле рассуждали новые технократы, порожденные НТР, вознесенные ею на вершины власти в промышленных корпорациях и университетах, ощутившие вкус к расширению горизонтов власти. Впрочем, их готовы были поддержать обыкновенные люди, которых тяготили прежние моральные и политические табу.

Однако оптимизм протагонистов конца идеологии оказался чрезмерным и преждевременным. Скоро выяснилось, что чисто технократические методы не способны разрешить существующие и предотвратить новые социальные и политические противоречия и конфликты. И что без апелляции к социальным и нравственным ценностям, пусть и лишенным научной основы и всеобщих оснований, не обойтись ни одной политической силе, претендующей на власть в обществе. Что и подтвердилось выступившими именно с идеологическими требованиями «новыми левыми». На смену «деидеологизации» шла «реидеологизация».

И все же «век-волкодав», похоже, сломал хребет классическим идеологиям. Первой и главной жертвой пал марксизм-ленинизм. Жизнь в конкурировавших с ним идеологиях (либеральных, консервативных и других) еще теплится. Но громоздкие, «цельнотянутые», не способные оперативно реагировать на происходящие в мире изменения идеологические системы, складывавшиеся на протяжении двух-трех столетий и довольно исправно работавшие до недавнего времени, безвозвратно утратили былую эффективность — по крайней мере на Западе и в наиболее просвещенных странах Востока.

И тем не менее есть большие сомнения в том, что распад или маргинализация архаичных идеологических структур означает конец идеологии как социокультурного феномена. Человек разумный как был, так и остается существом не только политическим (определение Аристотеля), но также идеологическим. Он испытывает неизбывную потребность как в научных истинах, имеющих объективную значимость, так и в идеях, которые — истинны они или нет — оправдывали бы и защищали его как носи-

теля тех или иных социальных ролей, приверженца тех или иных ценностей, члена тех или иных социальных общностей и политических организаций. А это значит, что он будет, как паук, снова, и снова, и снова ткать свою идеологическую паутину. Другое дело, что в XXI веке с его невиданными информационно-манипулятивными возможностями, выдвигающими на передний план политтехнолога, эта паутина примет совершенно новые, в том числе виртуальные, формы, рассчитанные на пока еще неведомое нам перцептивное сознание.

Эдуард ***Баталов***

Повседневность. В слове «повседневность» трудно расслышать что-то такое, что связывало бы его с определенным периодом истории. Кажется, что на протяжении всего XX века повседневность была постоянной темой рефлексии философов и исследователей культуры. Кажется, что именно повседневностью был озабочен и предыдущий XIX век (действительно, кто, как не Бальзак, Бодлер, Маркс, ближе всего подошел к сути негероического существования самого обыкновенного жителя города, будь то клошар, рабочий или представитель богемы?). Однако путь к теоретическому осмыслению феномена повседневности был долгим. Повседневность смущала своей неуловимостью. В ней было сконцентрировано нечто, что запрещало сам акт рефлексии: как только начинаешь о ней думать, она ускользает в потоке практических действий. Тем не менее именно язык повседневности стал тем, что настоятельно требовало осмысления. Именно этот язык говорит всегда до того, как кто-то говорит о нем. Он является неощущаемым условием нашей речи. Мы вписаны в него, в те правила коммуникации, которые составляют почти непроницаемую мишуру нашего ежедневного существования, существования в неречевом пространстве современного города, где мы всегда окружены «другими». Где мы действуем так же, как другие: читаем газеты, едем в метро, опаздываем на работу, совершаем покупки, идем в кино...

Итак, у повседневности имеются два полюса, без учета которых она не может быть схвачена. Это «город» и «другие». Тема коммуникативного пространства современного города, то, как оно формирует иной характер субъективности, — одна из основных в творчестве Беньямина. Однако, отмечая то, что современный горожанин (фланер, кинозритель, потребитель информации) все более теряет личностные характеристики, становится человеком массы, Беньямин, тем не менее, не склонен задаваться вопросом о «другом». Для него масса, толпа и есть тот самый субъект, который действует в городском пространстве, который воспринимает современное (тотально тиражируемое) зрелище. Фактически Беньямин постоянно пишет об изменяющемся характере чувственности, когда ежедневное рассеянное внимание, неактивное действие становятся все более значимыми, выходят на первый план, формируя особую эстетику существования в мире производства и потребления, в мире практических и политических ценностей.

С другой стороны, Хайдеггер, философ, чуждый городу как никакой другой, консервативный в своем отношении к новым технологиям и к новым средствам выражения в искусстве, пытается обнаружить в повседневной жизни иной характер временности: озабоченность (когда мы существуем не в качестве индивидов, не в собственном бытии-в-мире, но в модусе «некто», постоянно упуская самих себя в *не*осознанности и *не*намеренности регулярно повторяемых действий). Это то, что Хайдеггер называет несобственным бытием или бытием-с-другими, когда «другой» становится той структурой, которая предшествует любому ощущению присутствия в мире, формируя присутствие не только в качестве собственного бытия, но и как его утрату в неприсваиваемой повседневности, где действуют правила «других», язык, который говорит без меня, который говорит даже в тишине и в молчании.

Эти две координаты отношения к языку повседневности (условно — беньяминовская и хайдеггеровская) определили тот структуралистский интеллектуальный бум, пик которого пришелся именно на 60-е годы. Интерес исследователей переместился из области знания, с объекта исследования как такового в сторону функциональных отношений между различными объектами, в сторону так называемых знаковых систем. Не случайно все меньше и меньше становилось привилегированных объектов для анализа. Ценностью начинают обладать не только авторские произведения, но и газетные хроники, рекламные ролики, популярные кинофильмы, модные журналы, клише, которые в них себя обнаруживают. Подобные «мифологии» общественного сознания анализирует Барт. Фуко (как и, например, представители школы «Анналов») совершает попытку отыскания таких пластов повседневности, которые вся-

кий раз исчезают при смене исторических эпох, оказываясь погребенными под грудой исторических фактов.

В отличие от марксизма, интерпретировавшего будни современного человека исключительно исходя из экономических отношений, структуралисты попытались расширить возможности этого языка. В результате сам язык стал доминантой их исследований. Повседневность в ее социальном, эстетическом или психическом измерении обрела символический характер, и этот символический характер резко противостоял той политике языка, которая постоянно придавала смысл всем окружающим нас вещам. И Барт, и Фуко, и Альтюссер, и даже Лакан фактически стремились к выявлению функционирования аполитических знаков и отношений между ними, которые в силу своей будничности и слабой невыраженности легко оприходуются политикой. Непосредственно соприкасаясь с языком, политика скрывается в тех дискурсивных практиках, которые и формируют порядок повседневности. Однако, как показал Фуко, высказывания, принадлежащие порядку повседневности, не состоят из знаков, но, напротив, производят те самые знаки, через которые затем проходят политики знания, понимания и интерпретации. Попытка выявления доинтерпретативного состояния высказываний, когда они еще не приняли участия в производстве дискурса, есть то, что Фуко назвал «археологией». Это есть выявление того типа повседневности, в котором формируется определенный дискурс (как научный, так и художественный, и политический). Всякая повседневность — столетней давности или вчерашнего дня — требует для себя археологии, поскольку оказывается моментально скрыта слоем политически и практически «актуального» настоящего, настоящего, наделенного смыслом. Смысл повседневности может быть обретен не в каком-либо конкретном факте, но в серии повторяющихся событий, кажущихся бессмысленными: в оформлении витрин, форме каблуков, в прическах, книжных шрифтах, в планировке комнат и кабинетов, в шлягерах, звучащих из магнитофонов, то есть во всем том, что требует для себя интенсивности городского существования, его повторяемости, регулярности и механистичности и в том, что предполагает «другого», с которым это существование разделено абсолютно. Так, реклама и телевидение — это такие способы выражения, которые стремятся (и в этом их максимальная эффективность) совпасть с самой повседневностью, с самой реальностью мира настолько, чтобы уже невозможно было отличить мир от его информационной копии. Можно даже сказать, что ускользавшая от взгляда аналитика повседневность именно в современных средствах массовой коммуникации получила способ своего выражения. И это началось с появления кино. Именно в кино эстетическое удовольствие сменилось коммуникативным. Именно в этом зрелище, без которого современный город немыслим, человек нормы обрел общность удовольствия — удовольствия, разделяемого с другими. Кино — это пространство абсолютного единения в удовольствии и разъединения в отчуждении. Это пространство, в котором знаки и образы воздействуют как сама реальность, где переживание оказывается всякий раз не только твоим, но и переживанием другого, от твоего неотделимым. Пазолини называл это «несобственной прямой субъективностью», когда невозможно определить, кто говорит, когда сама реальность в навязчивых образах восприятия становится говорящей. В 60-е Годар попытался обнажить эти образы как идеологические штампы с помощью радикального остраняющего монтажа действия. Этот жест он назвал политическим, хотя сейчас видится, что политического в нем остается все меньше и меньше. Слова «гошизм», «маоизм» стали достоянием истории, а сам жест, данный в его кинематографе, как и в фильмах, газетных эссе, интервью, выступлениях на площади других его современников, обнажает для нас сегодня то, что скрывалось за политической риторикой: повседневность. А точнее, первые «революции повседневности», бунты, ставшие свидетельством того, что повседневность в ее постоянной несвоевременности и сама современность совпали. И эта противоречивая соединенность по сей день дает нам шанс, находясь в рутине будней, не увязнуть в пространстве политического окончательно.

Олег ***Аронсон***

Колготки. «Наша голова имеет круглую форму, чтобы мысль могла менять направление», — объяснял Франсис Пикабиа. Наши колени под напором эластика обретают бóльшую округлость, нежели предусмотрено природой, что тоже служит вышеуказанному делу — изменению направления мысли. Скульптуризированные чулками

мужские ноги в разные столетия выходили на авансцену моды. XX век, утверждая тенденцию глобальной перверсии, обнаружил женские ноги. Выстаивая в один из послевоенных вечеров в знаменитой очереди в нью-йоркском универмаге «Мейси» (который распродавал последние из имеющихся на складе пятидесяти тысяч пар чулок, оставляя безутешной многотысячную голоногую толпу, где было немного юзеров и мужского пола!), люди не знали, что осталось чуть больше десятилетия до расставания с изящной конструкцией, поддерживающей нейлон и активизирующей направление мыслей. Мэри Куант, дизайнер, одевшая в начале 60-х лондонцев, а потом и весь мир в мини-юбки, спровоцировала революцию в чулочном деле. Позднее, в 1967 году, Мэри Куант сказала в интервью газете «Гардиан»: «Великим можно назвать того дизайнера, который дает людям то, что они возжелали прежде, чем осознали свои желания». И дальше: «Мы выкинули снобизм из моды». Не будем трогать снобизм — он всегда с теми, кто не может жить без этой ласки. Но что точно выкинули вместе с чулками, так это викторианскую растерянность-всесильность, что возникала вследствие посещения сквозняком известной полосочки тела. Также ушел из поля зрения предмет, фигурирующий в ностальгических воспоминаниях как символ идеальной гадости: вытянутая и надорванная в грязно-розовых ложбинках резинка чулочного пояса. Колготки обозначили начальный этап произрастания поколений, не жадных до секса. Абстрактную гостеприимность полов (взаимную) продемонстрировали в Blow up Антониони танцы твиггистых моделей в разноцветной паутине от пояса и ниже.

В контексте дизайнерской мысли тех лет колготки, представляющие собой две прозрачные тубы с днищами, соединенные одним входом, можно рассматривать как «экранированное пространство с собственной разветвленной топографией». В сравнении с чулком, имеющим линейное строение и настроенным на холостяцкое времяпрепровождение в мире потребления, колготки явили собой более обустроенный синтетический «парный» объект.

Спандекс вышел на рынок в 1959 году и ввел качество тотальной гуттаперчивости в чулочный мир еще до того, как колготки стали в нем доминировать. Но именно колготки создали своеобразный эффект экранирования тела — в связи с тем, что в границах их территории расположилось содержание: генитальная область. Так, они стали экраном в нескольких ипостасях одновременно: и как простейшая ширма, и как поверхность, поглощающая излучение (либидонозное), и как слой, отражающий проявление любой внешней энергии (от шероховатостей школьной парты до полового инстинкта). Колготки предвосхитили грядущую виртуальность — всем своим видом они разрабатывали идею глобальной имитации. Эта идея бесхитростно проявилась в известном анекдоте, который по разные стороны «занавеса» фигурировал в разных вариантах (а теперь выскакивает в Интернете в связи с нашей темой): колготки на жрице оплаченной любви не были замечены советским дяденькой в силу его бытовой дикости, а западным — в силу его преклонного возраста с соответственной потерей навыка. В обоих случаях носительница колготок выступала как симулякр.

От колготок как объекта отталкиваются перформансы абстракционистов середины 60-х — тех, которые принесли на улицы Голландии, Швейцарии, Германии прозрачные полиэтиленовые и пластиковые тубы: публика баловалась с ними, вполне отдавая себе отчет в том, что имеет дело с поколением событий, которые сами по себе являются экраном, а не отражаются где-либо, а также с субстанциями, неостановимо меняющими плотность.

Колготки — образец «прозрачной архитектуры», оперирующей эфемерными формами, как говорилось о пластиковом тоннеле, водруженном на поверхность озера Марзее около Ганновера, внутри которого люди шли от одного берега до другого, символически ступая по воде яко посуху. В этой акции (1970 года) можно разглядеть игривую гиперболу упакованного в прозрачный синтетический лабиринт фрагмента движения жизни. Гиперболу колготок.

В этом контексте колготки, безусловно, оказываются аксессуаром «антропологической экологии», взвинтившейся ближе к 90-м и постулирующей защиту тела каждой человеческой особи от возможных вмешательств. Отсюда недалеко до мысли, которая давно маячила на горизонте, но до поры тушевалась: колготки — это половина скафандра. Только Юрий Гагарин «поехал», а воспроизводящая часть человечества оказалась в полускафандрах, сговорчиво согласившись распространить на окружающую среду понятие космоса. Логично, что в паре «низ и верх» первым решил покрыть себя защитной пленкой низ, исторически затерроризированный матушкой-природой и запутанный духовной проповедью. И когда колготки давят нам на живот своей тугой резинкой, они напоминают об этом диспуте. Триада «презерватив, колготки, полиэтиле-

новая упаковка» являет собой бытовой аналог тенденции всеобщего «зачехления», которую, в свою очередь, можно трактовать двояко: и как переход гигиены в разряд моральных категорий, и как стремление актуализировать эмбриональное состояние, все время поддерживая дискуссию о смысле рождения. Паутина, из которой выпутывается очередной клон сержанта Рипли в «Чужом-4», как, впрочем, и слоистые «студни», обволакивающие многие другие кинематографические «особи», не далека от того, чтобы трактоваться, как мутировавшие колготы детсадовского детства, с отвислыми складками у колен, корежащие абрис нашей фигуры; в плохих снах нас выгоняли в них за дверь; только залезая в кровать (а окончательно — летом), мы «вылуплялись» из них.

В русский язык слово «колготки» привезли чешские kalhoty (видимо, на легком катере СЭВ). Но далее они на удивление тонко пересеклись в фонетическом звучании с простонародным словом «колгота» — пересеклись и соединились навеки. Теперь многие считают, что «колгота» как «трудоемкая суета» напрямую связана с тоскливым делом пришивания чулок к трусам или панталонам (чем почти десятилетие занималась заинтересованная советская аудитория, пока отечественная промышленность искала себя в этой сфере), а также с бесконечной ловлей «поехавших» строчек. И в то время как в языке международного общения термин конструктивно строг — pantyhose, как панталоны и как чулок-шланг, — в русском прозябает приблудная лексическая виньетка. В ней, собственно, заключена история аксессуара на территории нашей родины — история комически авантюрных попыток избавления от бытового трагизма бескомфортности.

Прошло время, мы избавились от гнета Тушинской чулочной фабрики, и в нашей памяти размылась скульптурная цифра 7.70 (цена иностранных колготок в последнее десятилетие до окончания периода стагнации). К бесформенному началу 80-х былые кумиры выродились в трико, пройдя по кругу путь от чудодейственных трав синтетической флоры к простейшему тростнику рейтузов, и вот прочно облегающий ноги штиль потревожили тени Антонио Бандераса и Ким Бэсинджер. С помощью этих антропоморфных тотемов корпорации хотели вернуть былой кураж безжизненности «одноразовых тюбиков, соединенных кошелкой» (флегматичная грубятина из лексикона уколотых девяностников, похеривших даже носки). На улицах (на некоторых улицах) античного Рима стояли крашенные под людей статуи, которые античный человек, склонный к идейной — платонической — эротике, мог походя гладить. Не ждет ли привета от того римлянина наш современник (из тех, кто жалует тактильные радости), влачащий жизнь в безыдейности среди брюк и роб? Golden lady Ким Бэсинджер, в сущности, результат стремления корпорации вернуть ту статую. Получилось. В востребованном культурном коде, то есть в стиле и духе технологично-мещанской добропорядочности. Если бы Бандерас терпел поражение, раздирая пасть льва, укутанную продуктом Golden Lady, пожалуй, кислотное поколение могло бы по приколу прикупить по указанной паре и надеть поверх тех самых роб. Но 90-е заканчиваются на том, что «упаковка — все, содержимое — фигня».

Те, кто ценит античную ласку, возвращаются к чулкам. Мэри Куант сказала: «Я люблю вульгарность. Хороший вкус — смерть. Вульгарность — жизнь».

Марина ***Дроздова***

Имидж. ТВ поначалу пользовалось заемной кинематографической «письменностью», пока в 60-е не принялось осваивать свою собственную. Будучи не способным фиксировать происходящее, ТВ подавало его в эфир тогда, когда события протекали, или, выражаясь на профессиональном жаргоне, транслировало в «режиме реального времени». В 1957 году фирма «Ампекс» разработала магнитную пленку для записи изображений; в 1962 году японская «Сони» выпустила легкие, портативные видеокамеры. Эти даты знаменуют начало «письменного» этапа в истории ТВ, пришедшего на смену «устному». «Ампекс» обогатила российский вклад в эту историю. Творцами американского ТВ считаются выходцы из России — Д.Сарнов и В.Зворыкин. Первые три буквы в названии фирмы, изобретшей видеопленку, — инициалы Александра Матвеевича Понятова, выпускника МВТУ, попавшего в Америку через Китай.

Изобретение инженеров «Ампекс» потрясло ТВ до оснований. Подавая факты в «режиме реального времени», ТВ являлось его рабом, ибо не могло не подчиняться «воле» фактов — их «намерению» происходить в такой-то час, в таком-то месте (считая фактами не только события, попавшие в сводку новостей, а все, что представало перед камерами). ТВ немного укрощало их своеволие, заставляя совершаться здесь

и сейчас — в студии, перед «глазами» камер. Факты, локализованные в реальном времени, больше принадлежали самому времени, чем телевидению, отчего полагались «сырыми», такими как есть. Пленка фирмы «Ампекс» и камера «Сони» позволили схватывать факты всюду — даже там, куда не добрались бы передвижные телестанции (ПТС). Отныне факты заготавливались впрок, будто овощи на зиму, потом, законсервированные, обрабатывались: одни фрагменты получали больше простора, чем другие, их вставляли, разрезав на куски, в нужные места передачи, накладывали новый комментарий и т.д. и т.п. Препарированные факты теряли свою «девственность» — уже не расценивались как «сырые» и только что схваченные. Детища «Ампекс» и «Сони» привели к победе дискурса над телевизионным «сырьем», поскольку отдали последнее на милость телевизионщикам-победителям.

Укрощением фактов дело не ограничилось. Видеопленка и портативные камеры интенсифицировали реализацию одной из основных функций ТВ — производство имиджей. Последние изготавливаются каждым массовым средством; телевидению же они прямо-таки соприродны, поскольку неизбежным его компонентом является эфир, вместилище невидимых отпечатков вещей. Творя его, ТВ воплотило древнюю, бытовавшую с античности мифологему. Согласно ей, мы видим вещи постольку, поскольку от них истекают бесплотные образы, или, как говорит Эпикур в письме к Геродоту, «очертания (отпечатки, оттиски) предметов, имеющие одинаковый цвет и подобную (одинаковую) форму (с предметами), привходят к нам в зрение или мысль в подходящей (к ним) величине, быстро несясь». Лукреций, верный последователь Эпикура, трояко обозначал их в поэме «О природе вещей»: simulacra, imagines, effigiae. Русский переводчик счел термины синонимичными, потому передал тем же словом «призраки», делая исключение для effigiae — «отображений». В синонимичности двух прочих следует усомниться. Теперь simulacra сделали головокружительную карьеру в культурологии, обозначая производимые автоматически, без вдохновения двойники вещей. Можно полагать, что нынешний смысл понятия предопределен изначальной его семантикой, выражающей внешнее сходство копии и оригинала. Что ж касается imago, то Марсель Мосс отмечает в одной из работ, что исходное его значение у римлян — «восковая маска, оттиск лица не живущего уже предка... хранящийся... в родовом доме». Оттиск должен был свидетельствовать о повторяющихся из поколения в поколение свойствах членов рода, в конечном счете — о его «духе», каковой, по верованиям римлян, наследуется, переходя с вариациями к потомкам. Светоний, следуя верованию, начинает биографию почти каждого героя своей «Жизни двенадцати цезарей» разделом «Род и предки». Нерон, к примеру, происходил из семьи, основанной Луцием Домицием; божественные юноши-близнецы коснулись щек родоначальника, после чего «волосы на них из черных стали рыжими, медного цвета. Эта примета осталась и у его потомков, среди которых многие были рыжебородыми». Нерон воспринял от «духа» нечто сверх бороды: «Насколько... он... потерял добродетели своих предков, настолько же... сохранил их пороки, словно родовое наследство».

Если сведения Мосса верны, то симулякр — это внешнее сходство копии с оригиналом, имаго же — внутреннее, духовное. Нынешний имидж заимствован из английского; несомненный его первоисточник — латынь; так же, как в Риме, имидж по смыслу антиномичен симулякру — ничего не говорящей ни уму, ни сердцу копии. Имидж, напротив, нечто им говорит, поскольку есть эмоциональный осадок, остающийся в душе и памяти после общения с телевизионными (и любыми другими) симулякрами, иначе говоря, имидж — словно бы «духовный» портрет всякого воспринятого объекта.

ТВ особо предрасположено к производству имиджей (в современном смысле), поскольку, собирая бесплотные отпечатки людей и вещей (имаго в смысле, обозначенном Лукрецием) и насыщая ими эфир, не всегда, но часто добивается того, что в душах зрителей образуются эмоциональные осадки и складываются духовные портреты увиденных феноменов. Видеопленка «Ампекс» и камеры «Сони», позволившие проникать всюду, интенсифицировали накопление имаго, отчего производство имиджей расширилось и ускорилось.

Имидж — своего рода маска, не восковая, как у римлян, вообще не материальная, а невидимая, «ролевая». Маски делимы на два основных типа — внутренний и внешний. В первом маска выражает внутреннюю сущность носителя, представляя ее ярче и наглядней. Посредством же внешней маски носитель демонстрирует не собственную сущность, а заемную — облекается свойствами и признаками некоего существа, по преимуществу всем известного, потому легко узнаваемого. Носитель укрывается за внешней маской, пряча за нею свою индивидуальность. Для древнегреческого театра

или для японского Но характерны накладные внешние маски. В современном театре их не накладывают: маска словно рассредоточивается по множеству частичных проявлений — костюму, гриму, аксессуарам, стилю мимики и жестикуляции. Диссоциация маски оставляет просветы и зазоры, чтоб проявилась единичная, неповторимая индивидуальность носителя. Телевизионные амплуа диктора, ведущего, комментатора — не столько роли, требующие перевоплощения, сколько функции. Каждая из них требует свою маску, но еще более рассредоточенную, нежели в театре. Вместе с тем повышенная ее диссоциация не допускает безграничного самопроявления, вводя его в ограниченные функцией рамки. Необходимость балансировки того и другого прочитывается, например, в словах Нонны Бодровой, популярной когда-то, значит, обладающей прочным имиджем диктора новостных программ: «Что необходимо телевизионному диктору? Основное — такие человеческие качества, как выдержка, быстрота реакции, такт. Без этого серьезная работа с информацией невозможна. Да, мы играем роль. Как актеры. Но диктор — это роль особая, это и есть ты сам. Вот тут-то и сложность». В бытовом поведении не всегда обязательна и нужна совокупность ролевых черт — «выдержка, быстрота реакции, такт». Перед камерами же, то есть при исполнении функций, диктор должен убедить аудиторию, что востребованные ролью свойства «есть ты сам».

Телевизионный имидж, предполагающий самовыражение, — явление в современном социуме как бы компенсаторное. Иоланда Якоби, ближайшая сотрудница Юнга, писала в работе под знаменательным названием «Маскировка»: «За последние 100 — 150 лет жажда мимикрии, исчезновения в массе, ношения маски стала все более распространенной, неотвратимой и даже совершенно сознательной». Вероятно, Якоби права: проявления такой жажды многочисленны; они породили — среди прочего — феномен тусовки. Участники дискуссии, состоявшейся в редакции одного из нынешних лакокрасочных журналов, производили понятие от глагола «тасовать». Более привлекателен (хотя, пожалуй, маловероятен) генезис понятия из французского tous — «все», поскольку тусовка — это пребывание среди «всех» своих, возможность слияния с компанией, растворения в ней. Имидж, напротив, есть то, что приподнимает индивида над обезличенностью участников тусовки — политической, дикторской, шоуменской и просто уличной.

Валентин ***Михалкович***

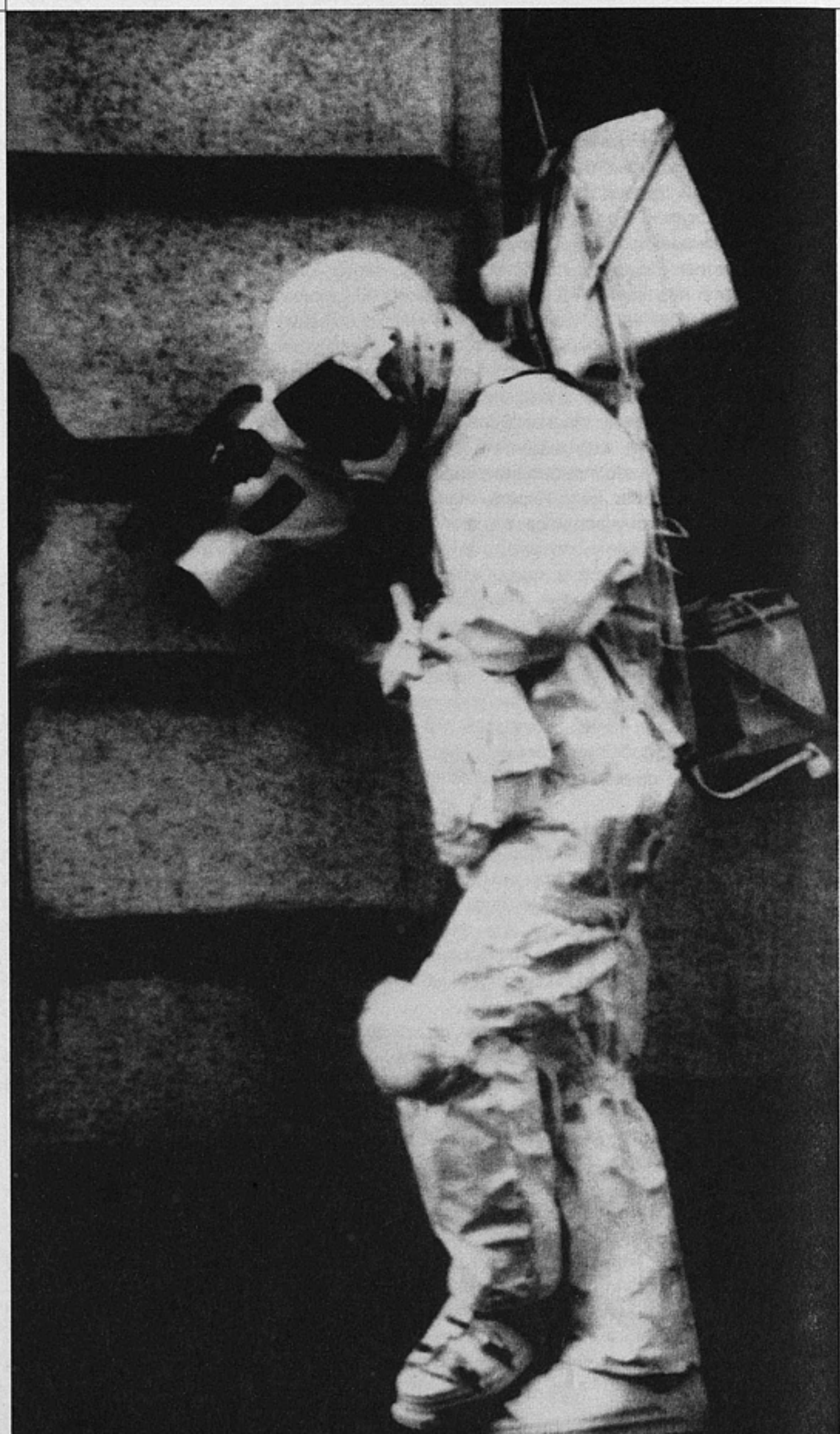


Фото Павла Альтхамера, 1995

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Pulp-видео

В рамках фестиваля «Культурные герои XXI века» (декабрь 1999 года) в столице была представлена подборка роликов провинциального видеоарта. Наиболее интересные и репрезентативные опусы прибыли издалека — из Екатеринбурга и Новосибирска.

Фильмы без пленки?

Статьи о видеоарте принято начинать с констатации очевидного: с рассуждения о том, что носителем данного визуального продукта является не целлулоид, а магнитная пленка. Далее начинается схоластика: эстетические медитации об электронной природе видеоарта, о непререкаемой самобытности видео. Впрочем, практика последних лет в значительной степени перемешала карты теоретиков, скоростное развитие наук и ремесел сделало возможным технологическое оборотничество. В опусах, снятых на видео, нередко торжествует кинематографическое мышление, стремление мимикрировать под пленочный кинематограф. Не мудрено — ведь хитрые агрегаты, позволяющие проецировать изображение с кассеты на большой экран, освободили видео от привычного заточения в «черном ящике». В то же время возможностью перевода картинки с магнитной на кинопленку вовсю пользуются киношники, а модные ныне датские «догматики» и вовсе экспроприировали для своих лент эстетику и приемы обиходного хоум-видео.

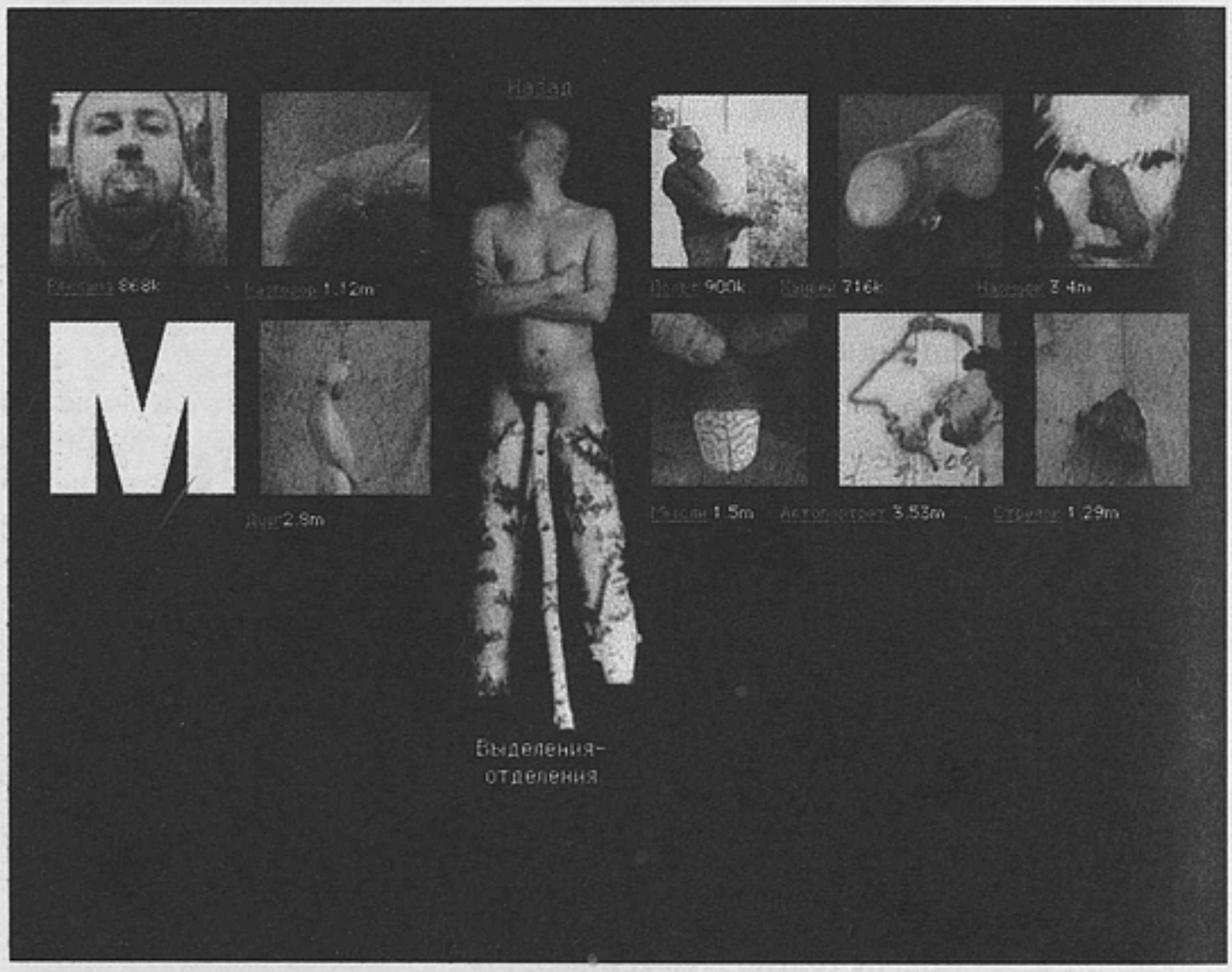
К концу XX века не только видео, но и кино в значительной мере перестало быть «документом предкамерной реальности» — их стали обживать виртуальные призраки, извлеченные на свет из компьютерного зазеркалья. Если прежде феномен «фильма без камеры» числился среди киношных диковинок и маргиналий (ведь число лент, нарисованных или процарапанных непосредственно на пленке, весьма невелико), то нынче с пристрастным оком камеры-обскуры уже успешно конкурирует синтезатор зрительных образов — компьютер-иллюзионист.

Конечно, природные свойства носителя, различия производственных процессов кино и видео существенны для утверждения самобытности этих искусств. Но разделительная линия истончается с каждым днем, происходит постепенная конвергенция визуальных технологий. Смею уверить — истинная граница между двумя разновидностями движущихся картинок пролегает прежде всего в головах их практиков и адептов. Более того, их нормативные изводы стыкует подвесной мостик переходных форм — нейтральная полоса, достаточно протяженная и обжитая. Именно на этом порубежье взросли и проявляют себя урало-сибирские деятели визуальных искусств.

Неформальные связи

Впрочем, определение «урало-сибирские» все же излишне разлаписто для тесного круга екатеринбуржцев и новосибирцев, о работах которых, собственно, и пойдет речь. «Зональный» (то есть географический) принцип группировки художественных феноменов, школ и имен — наследие директивных установок советской эпохи. Этот подход породил изрядное количество бесплотных искусствоведческих фантомов, вроде «уральского кино» или «западно-сибирской живописи». На практике же творческие связи формируют не столько географические данности, сколько притяжение индивидуальностей, сродство интересов и личностная приязнь. Частные отношения, в свою очередь, весьма прихотливо сращивают разведенные в пространстве товарищеские компании и художественные сообщества. Потому для отдельных екатеринбуржцев дальние Цюрих или Новосибирск несказанно ближе соседних Тюмени или Перми.

Появлению в Екатеринбурге и отчасти в Новосибирске местных разновидностей видеоарта способствовало наличие в уральском мегаполисе продюсерского центра «Студия Ю-7» и художественного сквота, в просторечии именуемого «Домом».



Начинания «Студии Ю-7» (начальник и идеолог Олег Никулин), как и деяния любой другой продюсерской структуры, не были, конечно, бескорыстным меценатством. Стратегия фирмы заключалась в трансформации и обновлении ретроградной эстетики, господствовавшей на местном «казенном» телевидении. В 1996 году было объявлено о создании своеобразного воркшопа: всякий деятель искусств (или лицо, считающее себя таковым) получал возможность самолично и совершенно безвозмездно изготовить коротенький арт-клип для свердловского областного эфира. В распоряжение новоявленного творца в порядке живой очереди предоставлялись полупрофессиональная телетехника, пара компьютеров и пара сотрудников, обученных управляться с этой электронной машинерией. Основной категорией самовыражающихся стали местные художники (впрочем, на начальном этапе клипопроизводства в эту компанию пытались втереться также литераторы и критики, включая и автора этих строк).

В середине 90-х арт-сквот «Дом» был местом общения и братания (а частенько — ночлега и затяжного житья) екатеринбуржской творческой богемы,

своеобразным центром притяжения нахрапистого, но еще не утвердившего себя в полной мере поколения двадцати-тридцатилетних. Судьба однажды привела сюда даже экзотический выводок молодых швейцарских нонконформистов, а уж для художников из Новосибирска, периодически наезжавших в Екатеринбург, «Дом» стал привычной и обжитой резиденцией. Именно из этого «кружка» и вышли основные деятели местного арт-видео. Работать завсегдатаям «Дома» суждено было на базе упомянутой уже «Студии Ю-7». Еженедельно в местном эфире стала появляться программа «Галерея арт-клипа» — регулярно обновляемая подборка изошуток, мини-перформансов, видеоабстракций. Она и сформировала контекст екатеринбуржского авторского видео. Внезапный, но отнюдь не случайный стык разнонаправленных интересов — такова модель формирования всякой культурной инновации.

Канон для картинки

Но возвратимся к исходным дефинициям. Кино принято относить к категории развлечений, видеоарт проходит по разряду современного искусства. Так разновидности движущихся картинок разведены, к примеру, в интернетовских рубриках. Фильм считается продуктом коллективного творчества, ролик видеоартиста — даже если в производстве его участвовала солидная группа содействия — остается манифестацией его проективного сознания, его частного «я». Не мудрено, ведь такой опус числится продуктом труда современного художника, а локус его бытования — не общедоступная киношка, а элитное пространство художественной галереи, куда вхож лишь ограниченный круг знатоков и потребителей нестандартных зрелищ. Видеоарт приписан к системе изобразительных искусств — тут никому не придет в голову добавить в соавторы к живописцу безвестную натурщицу или подмастерье, готовившего холст.

Не стоит забывать, что современное искусство, благодаря своему базовому мифу о самоценности первопроходства, — область размытых ориентиров, изменчивых представлений об авторском умении и мастерстве. Оттого тип современного художника являет собой причудливый сплав раскрепощенной амбициозности и настырного дилетантизма. Но в отличие от классических дилетантов — графомана или кинолюбителя — такой деятель искусств не стремится к бездумной имитации, воспроизведению подручными средствами давно устоявшихся канонов и форм. Его устремления направлены на изобретательство, на разработку или вычленение патентованных формальных приемов. Современный художник в проективных приоритетах весьма схож со своим кинематографическим двойником — режиссером параллельного кино. Границы между сферами их деятельности проницаемы. Видеоартисты многое позаимствовали из визуального словаря параллельщиков, альтернативщиков и киномаргиналов. А художники-модернисты не однажды совершали набеги на территории сопредельных искусств — «Механический балет» Фернана Леже или «Анемичное кино» Франсиса Пикабиа, хоть и были сняты на целлулоиде, обладают родовыми признаками доподлинного видеоарта.

Будучи по преимуществу искусством приема, видеоарт естественно тяготеет к малой форме и короткому метру. Впрочем, метраж такого ролика способен разрастаться и до дурной бесконечности за счет закольцовки («вечного возвращения») или непрестанного нанизывания симультанных рядов. Сюжет сводится к элементарным, предельно простым драматургическим конструкциям — обычно фабульным каркасом является «одноходовой» визуальный или же событийный парадокс (гэг, трюк). А исходная смысловая «пустотность» дает волю играм интерпретаций, самовольному втеканию смыслов.

Видеоарт, однако, не может похвастаться абсолютной однородностью и единообразием (сказывается размытость первичных канонов и творческих критериев его авторов). В одних опусах — так же как в кинетическом искусстве, мобильной скульптуре и абстрактном кино — правит бал хореография визуальных форм, пульсация самоценных фигур и объемов. Другие, более аскетичные, являются своеобразным видеотеатром — документальной фиксацией художественных перформансов (или их шутейной имитацией). Кроме того, видеоролики нередко становятся одной из составных частей синтетического зрелища, где

движущаяся картинка — лишь частный элемент более сложной художественной структуры. Этот синкретизм, однако, не может считаться исключительной привилегией галерейных искусств. Пращурами видеоинсталляций и видеоскульптур были балаганные разновидности новорожденного кинематографа (к примеру — Hale's Tours, когда эффектные пейзажи проецировались на окна движущегося и шумящего железнодорожного вагона), модернизированный аналог этих забав — коммерческие электронно-игровые шоу успешно функционируют и поныне.

И все же есть одно объединительное качество, которое объемлет разом все несхожие разновидности видеоарта, — изобразительная логика доминирует здесь над вербальной, а визуальность подминает повествовательность. Именно эта дозировка смысловых первоэлементов и разграничивает на самом деле два сродных искусства — традиционный кинематограф и ортодоксальный видеоарт.

Позитивный самопал

Авторское видео российской провинции любопытно прежде всего тем, что в значительной степени выпадает из жестких искусствоведческих дефиниций. Дело не только в удаленности от культурных столиц, выключенности из актуального галерейного контекста (не следует абсолютизировать этот разрыв — новосибирцы, к примеру, регулярно выезжают в Москву и Европу), не только в бедности подручных средств и кустарности производственной базы. Все это, конечно, имеет место быть, но существенней все же другое — в опусах уральцев и сибиряков властно проявляет себя оглядка на киношность, качество, чужеродное ортодоксальному видеоарту.

Видеоарт привык самоопределяться по отношению к электронным масс-медиа. Конфликт-диалог с приемами, формами, штампами коммерческого телевидения — одна из порождающих сил этого галерейного искусства. Но для авторского видео российской провинции эта связка не стала доминирующей. Дело в том, что до середины 90-х государственные каналы России сберегали мумифицированную эстетику и формальные ухватки эфира 60—70-х годов, что выглядело диковинным и забавным в сравнении с новациями и наворотами продвинутых столичных каналов. Провинциальное ТВ, не ведая того, самочинно выполняло диалогическую и рефлексивную функции видеоарта.

В свердловском видео поначалу преобладали различные варианты мини-перформансов и псевдоклипов. Но к концу десятилетия приоритеты поменялись — в Екатеринбурге сложился уникальный симбиоз чаяний художников-акционистов и владельцев частной компании ТАУ, специализирующейся на производстве горячих новостей. Деятели «актуальных» искусств сделались заправскими ньюсмейкерами, загрузив эфир скандальными выходками, телевизионщики же взяли на себя функции меценатов и пиарщиков этих начинаний.

Полнометражные эфирные версии радикальных перформансов (к примеру, сложносочиненные эпатажные шоу Александра Голиздрина) выглядели масштабно и весомо, в отличие от кустарных роликов «Студии Ю-7». Идиллию нарушало лишь то, что исполнители экранных чудачеств в данном случае были отчуждены от производственного процесса, практически не участвовали в монтаже, а значит, были не столько авторами, сколько теленатурщиками — подручным материалом для осуществления чужих — а порой и чужеродных им — представлений и планов.

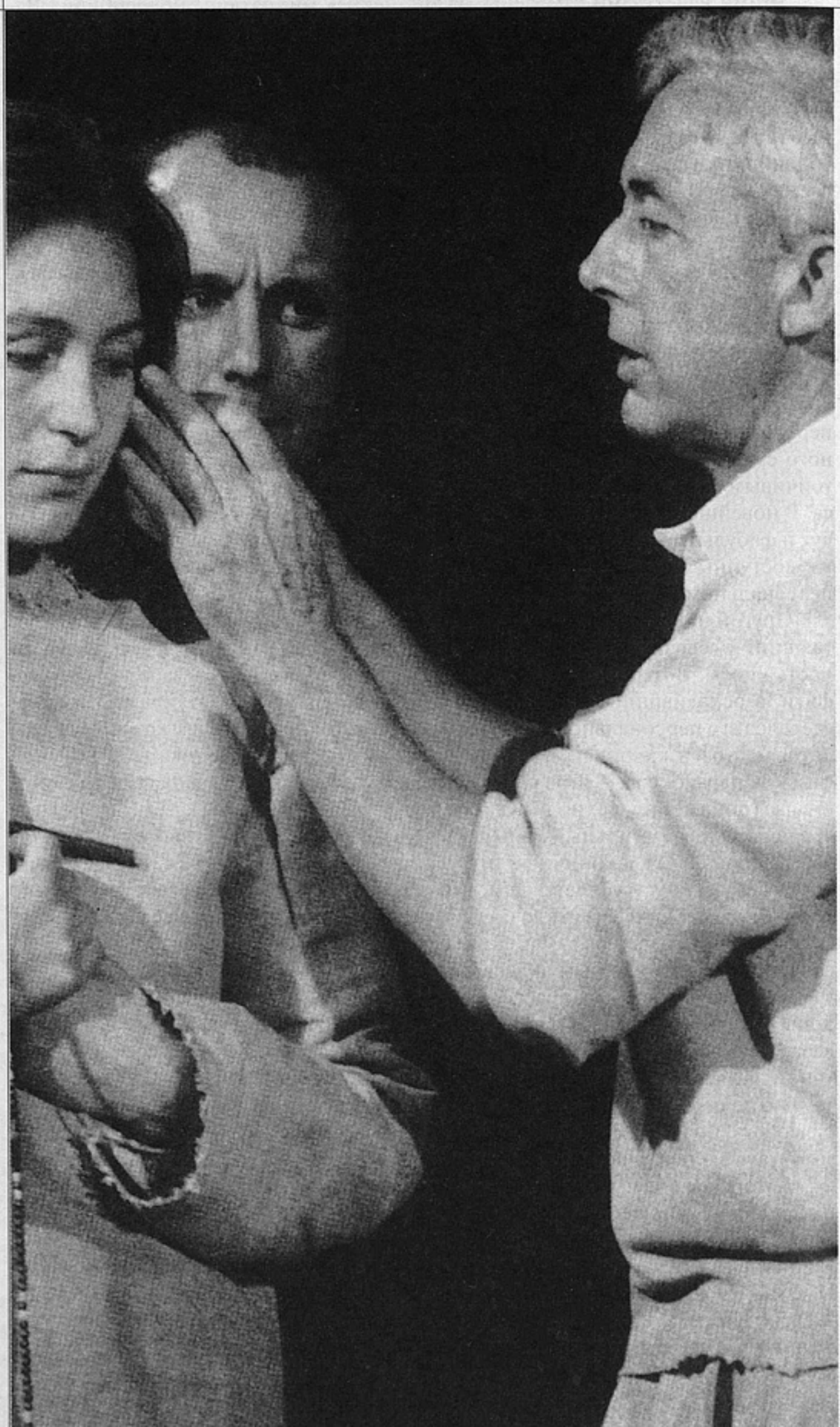
Для «Студии Ю-7», в свою очередь, логичным развитием амбиций стал дрейф от первоначальной продукции — арт-клипа — к «cinema на VHS». «Год зайца» Елены Шаровой — уже не видеоперформанс, а «параллельная» короткометражка, скроенная на видео по лекалам целлулоидного кино. В основе двадцатиминутного фильма — история того, как нивелируется современным городом нежная душа естественного человека. Здесь верховодит не картинка, а слово: неумолчный закадровый монолог, визуализация словесных тропов. В имидже главного героя суммируются переносные значения зоологического заглавия — зайка (так ласково называют несмышленых малышей) и заяц (в смысле — безбилетник в общественном транспорте). «Год зайца» напоминает своеобразный «каталог друзей». Актеры и натурщики выбраны по принципу

«междусобоя»: с одними Шарова когда-то играла в полупрофессиональной театральной студии, другие, как и она, — завсегдатаи богемного арт-сквота. Отсюда — сюжетные невнятицы и пробуксовки, истинный смысл визуального капустника не всегда внятен зрителю-чужаку. Картине, исполненной мягкого абсурдизма, недостает, однако, позитивной «энергии заблуждения», глубинного парадокса, способного превратить рукодельный дамский «самопал» в самоценное явление беззаконного творчества, визуальную графоманию — в продуктивный дилетантизм.

Этими качествами отмечены «хулиганские» миниатюры новосибирца Вячеслава Мизина, снятые, кстати, в Екатеринбурге, на базе той же «Студии Ю-7». Субъектом мизинских импровизаций является собственное тело, и в особенности — средоточие мужской самости, детородный член, который солирует у него не только на видео, но и на фото. Сибирский пересмешник играет в опасные игры — то отправляет в небеса ракету-фейерверк (прямиком из расстегнутой ширинки), то, состыковав член с гибким шлангом, окатывает себя из душа свежей мочой, то вводит в вену толстенную иглу и с помощью распылителя-аэрографа рисует на листе собственный характерный профиль. Ирония удивительным образом соседствует в его опусах с эпическим подтекстом. «Лирический герой» урологических эскапад — покоритель барьеров, нарушитель табу. Скорее веселый юродивый, чем агрессивный сверхчеловек. Ершистый, но не злой мужичок-трикстер, обуздывающий первородные страхи и коренные комплексы своего пола. Из-за ернической придури проглядывают мифологические пласты, контуры дерзких магических ритуалов. Миниатюры Мизина длятся не дольше минуты — этого времени вполне достаточно для введения серийного персонажа, развертывания абсурдистского парадокса, вызревания элементарного смехового гэга. Именно сверхкороткий формат позволяет сохранить устойчивым зыбкое равновесие повествовательных и визуальных элементов опуса. В новейшем концептуальном видео воскресает вдруг лукавый мельесовский дух и фабульные приемы ранней комической. Ролики Вячеслава Мизина, кстати, доступны пользователям Интернета — при желании их можно отыскать на персональном сайте художника (www.urm.ru/mizin).

Другой новосибирский пересмешник — Дмитрий Булныгин, нередко работающий в связке с предыдущим автором, — декларирует свою увлеченность кичем. В графике он постоянно использует мотивы «назаборных» граффити, а оскаливший клыкастую пасть тигр («пацанская» татуировка) и вовсе сделался его персональной пиктограммой, знаком присутствия, которому находится место и в живописи, и в графике, и в компьютерных роликах. Суть булныгинских парадоксов — игра с визуальной агрессией, стык разносортного материала (обнажение технологии сборки кичевой красоты). Так, в ролике «Главные слова» умильный малыш в бескозырке щурит невинный глаз, пока губы его производят лаконичный титр с иноземным ругательством. Парадоксальность сего акта усугубляется тем, что собственное детское фото анимировано Булныгиным в кичевом стиле подмигивающих открыток или переливающихся значков. Визуальный ряд «Фрикции бедняков» на первый взгляд представляется вполне целомудренным видеоартом — пестрым калейдоскопом абстрактных узоров. Сырьем для сих арабесок, однако, послужило самопальное порно из привокзального ларька. Оттого «пульсация чистых форм» оказывается на поверку не столь уж благостной и безобидной — она сберегает в подсознании картинки память о «грехе», о ее не слишком-то целомудренной родословной. Формально ролики Булныгина вполне укладываются в дефиниции ортодоксального видеоарта, но и в них ощутимо явное влияние комиксовой эстетики и смеховых «ноу-хау» эксцентрического кино.

Авторское видео России доныне пребывает в состоянии первородной пульпы, еще не отлившейся в окончательные, огрубелые формы, но уже чреватой вероятностями, потенциями и перспективами, совсем как раннее кино, блаженно не ведавшее императивных канонов и тупиковости многих своих дорог. Именно в созидательной бесформенности кроется позитивная сила этих визуальных маргиналий. Ведь, как говаривали древние мудрецы, окостенение — верный путь к отмиранию жизнеспособности форм, структур, обычаев и — вольных искусств.



Робер Брессон на съемках фильма «Процесс Жанны д'Арк»

РОБЕР БРЕССОН:

«Режиссура — не искусство!»

Под таким заголовком в специальном приложении к парижскому журналу Cahiers du cinéma, посвященном памяти умершего недавно Робера Брессона (25.9.1907 — 21.12.1999), опубликована стенограмма его беседы со студентами Института высшего кинообразования (IDHEC), которая состоялась в декабре 1955 года. Автор публикации, бывший «идековец» Пьер Гож, пишет во вступлении: «Брессон, опиравшийся на свой личный успешный опыт — к тому времени он создал три фильма («Ангелы греха», 1943; «Дамы Булонского леса», 1945; «Дневник сельского священника», 1950), — имел полное право называть современное кино «заснятым на пленку театром», осуждать игру актеров и актрис, которых видел на экране, бунтовать против французского кино тех лет — ведь его тогдашнее состояние было ужасно... Брессон обращался к нам, двадцатилетним, с доверием и благородством. Это было время, когда мы не только не осуждали старших, мы искали встречи с ними. Брессон отказывался причислять себя к какой-либо школе и излагать готовые истины. Он просто делился с нами своими мыслями и предлагал самим находить ответы на самые разные вопросы, надеясь, что мы, как и он, выступим против кино, которое тогда существовало, а также против всяких упрощений в его анализе».

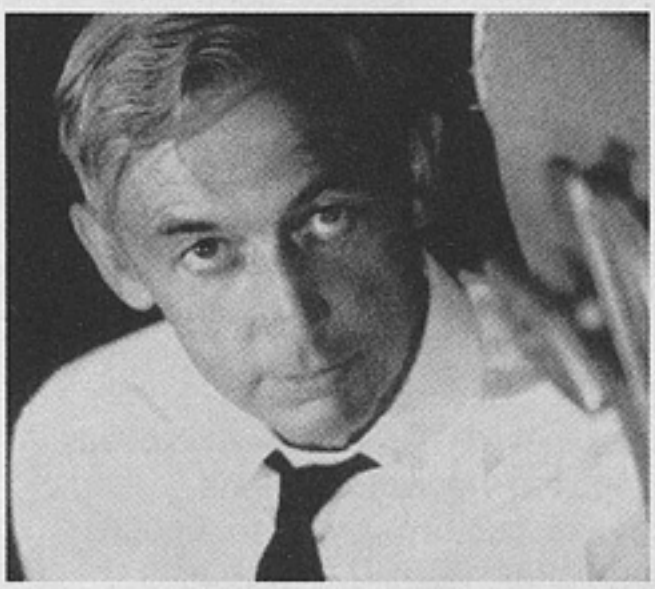
Робер Брессон не любил давать интервью, вступать в полемику с коллегами и критиками. Тем более ценным кажется этот материал сорокапятилетней давности. К тому же своей актуальности он не утратил и сегодня.

— Я предпочел бы, чтобы вы сами начали разговор. Точнее — стали задавать вопросы. С тех пор как вы ходите в кино (я лично перестал это делать, а потому мы с вами находимся в разном положении), появлялись ли такие фильмы, которые бы вас полностью удовлетворили?

— Отдельные куски, один эпизод, сцена. Бывает, что лишь одна сцена в фильме позволяет понять, что ты смотришь кино.

— Все верно. Кино, которое делается сегодня, — это не кино, это — за малым исключением — всего лишь заснятый на пленку театр, и главные выразительные средства сегодняшнего кинематографа взяты у театра: это прежде всего актеры с их мимикой, пластикой и жестами. Кино, если оно таковым хочет стать, должно полностью упразднить театральную выразительность, в том числе актерскую выразительность. Театральная выразительность убивает кинематографическую. Экранное изображение должно обладать определенным качеством — оно должно быть нейтральным. Смысл или окраска кадра должны возникать лишь в процессе взаимосвязи между ним и другими кадрами фильма, ибо фильм создают не кадры, но взаимоотношения, связи между ними — в та-

кой же мере, в какой цвет ничего не стоит сам по себе, он начинает что-то значить лишь в сопоставлении с другим цветом. В ту минуту, когда актер начинает, как в театре, изображать актера, то есть когда он стремится выразить себя при помощи жестов — как правило, кстати говоря, фальшивых, — он парализует ваше зрительское воображение. Такова моя мысль, скорее мое ощущение, ибо я считаю, что сначала надо что-то почувствовать, размышлять можно уже потом. Надо, чтобы человек раскрывался понемногу, а не сразу. Киноаппарат — поразительно точный инструмент для раскрытия сути вещей, сути людей: ваши глаза не дают вам возможность все это увидеть.



Робер Брессон

Сегодня мы оказались в западне. Кино превращается в рутину. Возникают кинотруппы, подобно труппам театров. Существует список из двадцати-тридцати звезд, которые кочуют из фильма в фильм: режиссеры забавляются тем, что переносят на экран театр и снимают одних и тех же актеров. Такое происходит во всех странах.

Кино — это средство для совершения открытий. Фильм — путешествие в неизвестность. Тут не может быть ошибки. С популярными актерами и актрисами вы неизменно движетесь в сторону чего-то знакомого. Вам заранее известна их реакция в тот или другой момент, и это никак не способствует раскрытию человеческой личности. Фильмы, которые снимают сейчас с участием звезд, — это просто документальные ленты о тех или иных актерах, так их и будут воспринимать лет через сто. Тогда скажут: вот какой была Мишель Морган в 1955 году. Серьезно, обратят внимание только на это. Ибо, как вы уже, наверное, заметили, фильмы невероятно быстро выходят из моды, и главным образом, из-за игры актеров. При этом я не веду речь о том, что необходимо сделать ровной интонацию или убрать всякую жестикуляцию, это было бы еще хуже. Менять надо другое, и тогда в случае успеха съемочная камера позволит вам увидеть на человеческом лице нечто такое, о чем никто не мог догадаться. Актера прежде всего следует отучить от его привычек, а этого ужасно трудно достичь. Потом надо его заставить делать упражнения на отказ, собственно говоря, от самого себя: благодаря этим упражнениям он научится не узнавать самого себя. Добиться этого невероятно трудно, ведь актер привык пользоваться своими раз и навсегда наработанными приемами выразительности. Исполнитель должен совершенно не знать себя и обладать тем шармом, которым обладают в жизни обычные люди, не отдающие себе отчет в том, что они обаятельны, что их сила — в обаянии.

Если кино — это средство что-то выразить, если кино полагает себя искусством, оно на самом деле станет им лишь в том случае, когда отринет все другие искусства. Но в данный момент оно как раз не отторгает их. И особенно притягивает, привлекает его драматическое искусство. Вот отчего кинематограф перестает быть кинематографом и становится зафиксированным на пленке театром! Чтобы преодолеть это, надо не размышлять, а чувствовать. Для меня речь идет не о системе, но об открытии, сделанном мной, когда я впервые вышел на площадку к актерам. Я сразу сказал себе: «Я не смогу сделать фильм, если исполнители будут такими!» И тогда я их отутюжил, как утюжат белье, — его, вы знаете, кладут под пресс.

Лучшее средство избежать актерской западни — это взять людей с улицы. Главная трудность при этом будет заключаться в том, чтобы заставить их поработать два-три месяца до начала съемок: их действия должны стать автоматическими. Автоматизм — это умение достичь правды с помощью неправды, тогда как сегодня чаще добиваются неправды с помощью того, что называется правдой, хотя на самом деле ею не является. Больше всего меня поражает в фильмах фальшь. Мне известно, что зритель любит фальшь! Когда же ему преподносят правду, он испытывает потрясение. И все равно устремляется в сторону фаль-

ши. Исполнителя надо учить не слушать самого себя, когда он произносит реплику, а постепенно пробиваться к мысли с помощью слов. Разумеется, надо выучить текст роли чисто механически. Я говорю вам обо всем этом исключительно потому, что кино идет по дурному пути и у меня нет больше сил сидеть в кинозале перед экраном и смотреть, как играют актеры. Как бы они ни играли — фальшиво или правдиво, — они играют. В случае, если они играют правдиво, они преподносят нам театральную условность.

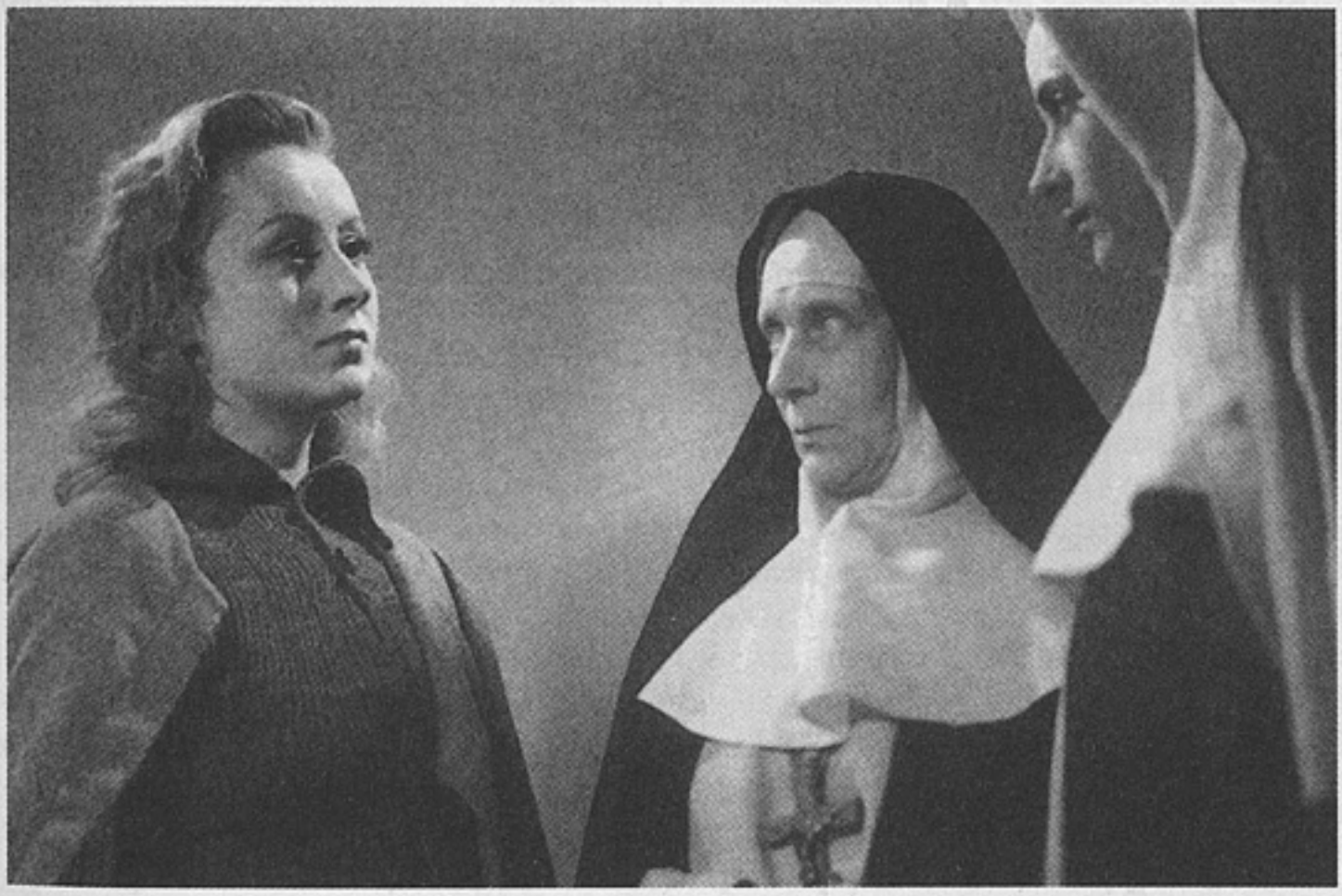
В нынешних фильмах поражает также разнобой в игре артистов, которые интонируют абсолютно по-разному, словно не одинаково настроенные инструменты, играющие в одном оркестре. А потом внезапно вы замечаете, что они начинают звучать в унисон. Вы удивлены, но перед вами лишь заснятый театр. Чтобы появилось искусство, нужна трансформация. В литературе такой трансформации подвергаются слова. Это те же слова, которыми пользуются обычные люди, но, расположенные иначе, они неожиданно приобретают другой смысл. Чем больше упрощается от эпизода к эпизоду игра актера, тем ужаснее это выглядит. Так что уж лучше дать такому театральному исполнителю возможность продолжать делать то, что он умеет.

По мере того как усиливается выразительность моего актера, моя собственная, авторская, слабеет. Главное же для меня суметь выразить себя, а не позволить это сделать исполнителю той или иной, пусть даже главной, роли. С моей точки зрения, идеальный артист кино — это человек, который ничего не выражает.

Не следует искать для фильма подходящее вашему персонажу лицо или, скажем, белокурые волосы — важно лишь сходство натур, характеров, моральное сходство. Потом такого человека с улицы надо научить работать чисто механически, чтобы он сам, не отдавая себе в том отчет, говорил то меньше, то больше, то быстрее, то медленнее.

— Значит, вы не требуете, чтобы будущий исполнитель, будь он профессиональный артист или нет, глубоко обдумывал свою роль в вашем фильме, глубоко внедрялся в нее?

— Нет, не требую. Исполнитель остается самим собой, а мне надлежит



«Ангелы греха»

лишь понять, обладает ли он необходимым внутренним сходством с героем фильма. С той минуты как он начал работать, ему надо забыть о себе. Когда актер произносит слова роли, он должен действовать механически, как музыкант, играющий гаммы. Месяца три спустя такой прилежный музыкант, сам того не осознавая, начинает играть мелодию, позабыв про свои пальцы. Вот к чему я стремлюсь в работе с актерами.

— Вы добиваетесь внутреннего сходства исполнителя и персонажа, но ведь надо еще, чтобы он почувствовал роль, понял, в чем суть поступков его героя.

— Нет. Я прошу исполнителей ничего не чувствовать, особенно не чувствовать роль. Едва артист прочувствует роль, как начнется театр. Я бывал на курсах,

«Дамы Булонского леса»

где педагоги говорили студентам: «Понимаете, тут вы должны передать состояние ревности, поэтому сыграйте-ка ревность!» Я же, напротив, считаю, что все, что присуще выбранному мной на роль человеку, должно проявляться совершенно неосознанно как для него, так и для меня, но при этом ему потребуется определенный навык. Я так работаю не на основании какой-то системы, а потому что не могу иначе. Иные выбирают любой сюжет, любого актера и приступают к работе. Вот это, на мой взгляд, и есть та режиссура, которой надо избегать. Не следует быть режиссером-инженером. Когда это возможно, лучше быть поэтом...

— Вы полагаете, что кино из всех искусств наиболее приспособлено для того, чтобы быть поэзией?

— Да. У него есть драгоценное свойство — способность приблизиться к открытию. Вам известны слова Валери, который, отправляясь к письменному столу, не говорил: «Я иду работать», а говорил: «Я иду делать себе сюрпризы». Как красиво звучит! Так вот, надо делать самому себе сюрпризы, а не прибегать к помощи актера, который показывает вам театральный номер. Делая сюрпризы, он и сам не поймет, какие совершает открытия. Кино мне представляется искусством исследовательским. Или так: оно сродни разведке.

Скажем, вы сами понимаете, что Лейдю[1] обладает более богатыми возможностями в выражении своих чувств, чем другие актеры. Но он и сам об этом не догадывался, и я тоже. Вообще-то я зря коснулся этого сюжета, ибо не могу его объяснить. Я только знаю, что сегодня работать свободно невозможно, приходится приспосабливаться к общепринятым правилам. Например, профсоюзы возражают против того, что я не привлекаю профессиональных актеров. Мы больше не свободны. Скоро вообще нельзя будет работать. Вам предстоит бороться с параличом, который серьезно угрожает кинематографу. Один продюсер (к счастью, не все продюсеры таковы) говорит мне: «Хотите снять фильм?

---

[1] Клод Лейдю играл роль священника Амбрикура в «Дневнике сельского священика». — *Прим. переводчика.*

Отлично! Я буду очень рад поработать с вами. Без актера? Ладно, без актера, без звезды». Но едва мы начинаем обсуждать фильм, как этот продюсер заявляет: «Да, но фильм будет стоить 200 миллионов, звезда нужна непременно!» Выходит, весь разговор был затеян зря...

— Насколько я понял, вы ищете в реальной жизни кого-то, кто воплотил бы образ благодаря личностному сходству с героем вашей истории?

— Именно так.

— Возьмем пример. Вы хотите, чтобы Даниель Желен сыграл роль героя войны. Разве Желен способен сыграть такого героя?

— Я с ним не знаком. Но его лицо очень подходит для моего фильма: это негероическое лицо, в нем нет никаких признаков героизма — и это замечательно. Ведь лица подлинных героев обычно ничего не выражают, а лишь постепенно раскрывают удивительные вещи, совершенно противоположные тому, о чем мы подумали, взглянув на человека в первый раз.

Говоря о вашей будущей профессии и вашей позиции в кино: с чем вы пришли? Мне бы очень хотелось, чтобы вы были против определяющих тенденций в современном кинематографе. Нельзя соглашаться с сегодняшним состоянием нашего дела. Так против чего вы выступаете? Что вы хотите делать? Намерены ли вы идти по стопам старших и ставить картины со звездами, с готовыми актерами, по сюжетам, написанным сценаристами? Мне представляется, что надо разрушить все сделанное прежде как можно скорее, и я думаю, что во Франции это вполне возможно. К несчастью, прокатчики, со своей стороны, захлопывают западню. И мы в нее попадаемся...

Однако я действительно верю, что можно высказаться с помощью кино, с помощью этого совершенно нового средства, не являющегося ни романом, ни (в особенности) живописью, ни скульптурой. Кино — абсолютно новое искусство, и суть его абсолютно противоположна тому, что о нем говорят. Посмотрев фильм, можно сказать: «Он хорошо снят». Но как раз хорошо снятые фильмы не должны существовать. Или вы слышите: «Какой поэтичный фильм! Какое поэтичное изображение!» Так вот, изображение не может быть поэтичным, ибо поэзия возникает в результате неких связей, соотношения кадров, она, поэзия, не может быть свойством или характеристикой самого изображения. Ведь так и в литературе: поэзию рождает не слово, а взаимоотношения между словами.

— Можете ли вы привести примеры в подтверждение своей точки зрения?

— Нет! Их нет! Я восхищаюсь Чаплином-актером, даже Чаплином-режиссером, некоторые его фильмы обладали прекрасной композицией, хотя это лишь заснятый на пленку театр, мюзик-холл. Какими бы гениальными ни казались его ленты, все равно это был мюзик-холл, а не кино. Готов, впрочем, признаться, что мне доставляет огромную радость смотреть его фильмы.

«Дневник сельского священника»

— Вы говорили о фильме-исследовании. Является ли таким исследованием попытка проникнуть в душу персонажа, которая раскрывается через его внешний облик, пластику, жесты?

— Да. Но мне понадобится целый час, чтобы ответить на этот вопрос. Важно совмещение того, что вы получаете от актера, и того, что даете ему сами. Тогда как есть случаи, когда между актером и тем, кого называют режиссером, не существует никакого взаимообмена — я это вижу по результату на экране. Поэ-

тому, кстати, я совершенно согласен с тем, чтобы имя такого актера в титрах было написано огромными буквами, а режиссера — совсем маленькими. Или вовсе не было написано. Режиссура — не искусство!

— Как же вам удается двигаться вперед?

— Это тайна! Каким образом художнику, который пишет то же, что и остальные, удается выразить нечто потрясающе новое? И почему другому не удается? Дать ответ я не могу. Дело не в технике! Я нисколько не верю в технику. Техника, технология — это мнимый клад, который окружают колючей проволокой. Нет никакой техники, я никогда ничему такому не учился...

— Вы считаете, что режиссер должен быть поэтом?

— Это относится ко всем, кто занимается творчеством. Творчество — это дар, который трудно объяснить. И мне кажется, чем меньше об этом будут говорить, тем лучше. Одно ясно: сотворить что-то с помощью того, что называется режиссурой, невозможно!

— Принес ли вам удовлетворение «Дневник сельского священника»?

— О нет! Он ничуть меня не удовлетворяет! Вернее, что-то мне в нем нравится — чуть-чуть. В нем есть счастливые мгновения, и именно они дают повод для размышлений. Эти мгновения — результат моей непреклонной воли, стремления добиться чего-то определенного, результат согласованности действий всех членов съемочной группы. Происходит некое чудо, к которому все же надо было стремиться на протяжении всего периода работы. К тому же нужно совпасть с состоянием актера. Приходится делать двадцать один дубль ради этого самого чуда. Но такое чудо очень трудно обнаружить, ибо оно весьма похоже на то, что чудом не является и что находится где-то рядом.

«Приговоренный к смерти бежал»

— Вы не могли бы привести пример?

— О нет! Я не могу сам о себе говорить... На кого я тогда стану похож! Но если вы во время просмотра почувствуете, что что-то происходит, — это именно то самое...

— Считаете ли вы, что в кино больше, чем в другом искусстве, требуется длительный период подготовки?

— Следует духовно подготовиться, чтобы определить нужное направление. Не собирать в кучу разные вещи, но готовить почву, способную родить все что угодно. Надо обладать тонким слухом — вот что имеет значение в кино. Когда у вас фальшивые диалоги, которые невозможно слушать, интонациям надо прибавить апломба. Да еще большое значение имеет музыка! Ведь кино больше похоже на музыку, чем на живопись!

«Карманник»

Я говорил, что не существует техники, но, разумеется, надо знать свой инструмент и знать его основательно... Правда, если художник знает, какой кистью надо писать, ведь он это постиг на опыте, если он знает, какую грунтовку положить на полотно, — это не техника. Техника — область тех, кто относится к категории «технический персонал».

— Насколько я понял, вы считаете, что фильм может стать настоящим философским или психологическим исследованием...

— Философским — не знаю, а вот психологическим — наверняка. Это то, чего нельзя достичь в романе, поскольку в кино легче делать самим себе сюрпризы, не так ли? Прибегая при этом к синтезу и анализу, ведь актер способен внезапно открыть вам глаза на такие вещи, о которых вы и не догадывались.

Только добиться этого очень сложно, и актеру нельзя позволять делать все что он хочет, его нужно держать в узде, не давать вырываться на волю. Кстати, актер и не сможет это сделать, ибо взят с самого начала в качестве нейтрального исполнителя, который с помощью чисто механических приемов способен невзначай открыть что-то неведомое, непредсказуемое. Виртуоз вкладывает свои эмоции в музыку, записанную нотными знаками, то есть что бы ни случилось, ему известно заранее, что тут он сыграет presto, а там — pianissimo, где-то crescendo или diminuendo, тогда как великие музыканты, не считающие себя виртуозами, действуют поначалу чисто механически, ожидая, что строгое соблюдение техники позволит им раскрыть эмоциональную сторону произведения. Я тоже стараюсь добиться этого строгого соблюдения чисто механических правил, того, что называют техникой, ибо из нее и появляется кое-что. Но я никак не стремлюсь извлечь эмоции с помощью какого-то определенного искусственного приема — этим можно совершенно деформировать эту самую эмоцию.

— С одной стороны, вы подтверждаете слова Макса Эрнста: «Я присутствую в качестве зрителя при рождении моих произведений», а с другой — исповедуете ницшеанскую концепцию творчества: режиссер — это сильная личность, которая воздействует на актера своей волей. Как примирить эти две установки?

— Это и есть самое интересное! Режиссер начинает с поиска человека, который обладал бы внутренним сходством с героем фильма. Затем он стремится превратить этого исполнителя в механическое воплощение своей воли. Я никогда не заставляю людей на пробах делать то же, что они делают в жизни, я прошу их читать и ищу интонацию, которая полностью исключает бытовые характеристики, какую-то определенность окраски, — такая чистая интонация и есть самая правдивая. Кстати, если вы излагаете какую-то засевшую в вашей голове идею, в вашем изложении не слышно никакой доминирующей интонации. Вы говорите очень быстро, подчас бессвязно, но ваша мысль может проявиться более или менее отчетливо. Совершенно плоская, снивелированная, бесцветная

интонация куда более экспрессивна, чем та, которую стараешься сделать выразительной: это старание в конце концов убивает выразительность. Так что как только исполнители начинают произносить реплики с какой-то интонацией, я их останавливаю. Реплики или монолог персонажа звучат плоско, так что и кадры выглядят плоскими и сухими, но едва вы их помещаете рядом с другими, как они внезапно оживают. Необходимо добиваться трансформации смысла — кадр меняется в контексте, это единственная возможность сделать кино искусством. Вот так! Дальше заходить я не стану. Это нечто такое, что надо прочувствовать самому.

«Процесс Жанны д'Арк»

— Работая с актерами, вы все-таки вынуждены принимать во внимание некоторые обстоятельства. Скажем, вначале вы придумали что-то, но потом столкнулись с техническими требованиями, с другой стороны, стиль актера, которого вы пригласили, тоже не может не дать о себе знать. Все это не совсем зависит от вас.

— Когда мне говорят: «Вы манипулируете вашими актерами», я отвечаю: «Мне совершенно безразличны эти обвинения», — ибо речь идет о жизни фильма. Если ваш фильм не имеет собственной жизни, ваши герои тоже будут лишены ее. И наоборот.

Жизненность романа не зависит от жизненности его героев. Едва Бальзак стремится придать своим героям больше жизненности, как его роман проваливается. Так происходит во всех видах искусства. Кроме кино. Я в отчаянии, что опрокидываю ваши представления на сей счет. Но, знаете, все это надо прочувствовать, а произойдет это тогда, когда вы начнете по-настоящему работать.

— Как вы приступаете к работе над сюжетом? Думаете ли, когда делаете лишь первые шаги, о том, каким будет фильм в целом?

— Мне кажется, все происходит точно так же, как в любом виде творчества: существует тридцать шесть методов! Мне представляется, что я вижу сначала маленькую точку, вокруг которой начинаю кружить, все более приближаясь к ней. Теперь можно начать работать подобно романисту...

Будучи все же живописцем, я стремлюсь как можно меньше вкладывать в фильм живописи, даже напротив — стараюсь дальше отходить от нее, кино ведь наверняка нечто другое! Но мне как художнику не чуждо стремление строить композицию, то есть я располагаю людей и предметы в пространстве, а затем связываю их воедино, чтобы потом начать все сначала. Писатель тоже может делать заметки, писать целые куски, помещать их там или сям, а потом начинать все сначала.

— Какими, с вашей точки зрения, необходимо обладать знаниями, чтобы раскрыть художественный замысел?

— Надо сесть за чистый лист бумаги, сознавая, какой груз ответственности лежит на ваших плечах. В кино очень важно то обстоятельство, что начинаешь работать в группе, а характерной особенностью группы является ее безответственность. Так что режиссеру, автору, приходится рассчитывать только на самого себя.

— Стремясь, как вы выражаетесь, выравнивать игру актеров, что является одним из ваших способов сделать их гибкими и выразительными, разве вы не добиваетесь того же самого от оператора или звукооператора?

— Нет, ничуть.

— Не объясняете ли вы им, чего добиваетесь, даете ли понять, чего ждете от них?

— Надо, чтобы такие инструменты, как камера и микрофон, были как можно более совершенными. Я даю оператору и звукооператору полную свободу лишь после того, как мы долго все обсуждаем, делаем пробы, добиваясь того результата, которого я жду от изображения и звука.

— Вы, стало быть, полагаете, что для того чтобы сделать фильм совершенным, надо иметь представление о всех смежных искусствах, которые можно призвать на помощь...

— Не только иметь представление, но и пользоваться своими знаниями, ибо хорошо знаешь лишь то, что постиг на практике. Надо уметь писать маслом, пусть и плохо, надо ходить на концерты и стараться понимать музыку. Словом, овладеть по крайней мере одним из искусств. Тогда появляется чувство ответственности по отношению к произведению. А как иначе можно делать кино?

— Считаете ли вы, что ваш подход к кино найдет отклик у зрителя? Вы ведь не снимаете только для себя?

— Когда у Валери спрашивали: «Почему вы пишете?», он отвечал: «Из малодушия».

Возвращаюсь к тому, что я уже говорил по поводу фальши в кино. Сегодня ее очень много, но когда вы показываете правду, то, что сами глубоко прочувствовали, это производит огромный эффект. Я не думаю, что зритель глуп. Зритель прекрасен, он способен почувствовать все что угодно, находясь как наверху, так и внизу социальной лестницы, — надо только уметь его захватить.

— Вы хотите избежать литературы в дурном смысле слова, кинолитературы. Это касается только психологических сюжетов или любых?

— Сейчас я озабочен тем, как сделать более глубоким характер своего героя, но могу согласиться, что кино пойдет другим путем. Все мы ищем правду, но правда тоже не является реальностью. Реальность и правда — разные вещи.

«Ланселот Озерный»

Гёте рассказывает великолепную историю. Он приходит к другу, у которого есть превосходная гравюра Рембрандта. Друг очень любит эту гравюру, он купил ее недорого и в восторге, что она у него есть. Гёте спрашивает: «Почему вы ее так любите?» И друг отвечает: «Потому что на ней великолепно нарисовано овечье стадо в лучах солнца». На что Гёте говорит: «Да ничуть, великолепна лишь тень, которую отбрасывает солнце, освещая стадо». А владелец гравюры этого не заметил.

— Не стремитесь ли вы, начиная работу над фильмом, предусмотреть все или хотя бы самое главное? Или вы ждете озарения, своего рода счастливой находки, способной на съемочной площадке в определенный момент все организовать вокруг задуманного сюжета?

— Нет! Так работают итальянцы. Не надо шутить, поступая подобным образом, ибо это слишком дорого обойдется. Вы ведь имеете в виду вдохновение во время съемки...

— Вы, стало быть, стремитесь все организовать, все подготовить, все написать, как в книге?

— Не могу сказать, что я не верю во вдохновение, но тогда следует обладать вдохновением писателя, который разогревается целый год, потом садится за стол и уже не отходит от него день и ночь, пока не закончит книгу. Даже не будучи в форме, он все равно принуждает себя работать. Точно так же надо делать фильм, но ощущая некую благодать. Когда режиссер говорит: «Раскадровка готова, беру такого-то актера, теперь все кончено», — это неправда! Ничего не получится на экране! Начинается ремесленничество, то есть изготовление вещи по заранее составленному плану. Я верю во вдохновение и в импровизацию, но вокруг чего-то крепко сбитого, как это бывает с писателем, который определил рамки сюжета своего романа, но, взяв перо, всё пишет по-новому. Я считаю, что каждый день надо находить повод для отступления по отношению к тому, что сделано раньше. Чтобы доставить себе удовольствие от результата, надо работать с удовольствием.

— Предположим, вы намерены снять фильм о жизни святого. Вы ищете человека, который является его моральным двойником, к тому же внешне похож на святого, после чего вы его начинаете строить, структурировать с помощью камеры, ожидая чуда — момента, когда все произойдет именно так, как вы хотели...

— Вы выбираете кого-то и чисто механически заставляете его работать. Потом приобретенный опыт подтолкнет его к тому, чтобы стать святым. Эмоция должна прийти от слов, то есть если написан прекрасный, плотный текст, эмоция сама придет на смену механическому повторению слов. И тогда слова, сорвавшиеся с уст актера, будут вибрировать точно так же, как струны скрипки под пальцами скрипача. Недостаточно говорить: «Я такой-то в этой роли» или «Какое я испытываю волнение». Это установка на фальшивую эмоцию, настоящая должна прийти незаметно, и в этом мы куда ближе к музыке и музыканту. В музыке ты и инструмент, и исполнитель.

— Вся долгая подготовительная работа не навязывает вам изображение, рядом с которым реальность...

— Вот именно. Надо увидеть свой фильм целиком не только как чередование кадров, но как нечто обладающее определенным ритмом и голосом. Если исполнитель не произносит текст как должно, я подсказываю ему интонацию, так скрипач настраивает скрипку в унисон с роялем.

— Вы стремитесь подкорректировать интонацию актера. А от выражения лица вы требуете полной нейтральности...

— Полной.

— Хочется, чтобы вы высказались о сценариях. Обычно нам показывают фильмы, в основе которых есть сюжет с началом и концом. И существует то и другое отдельно.

— Я нахожу, что мы излишне привержены определенному жанру. В литературе есть такие жанры, как рассказ, повесть, большой роман, маленький роман, и каждый из них пишется по-разному. То, как заканчивается рассказ, отличается от концовки романа. Кстати, мне нравится умение итальянцев снимать маленькие фильмы. Длительность фильма — сама по себе идиотская вещь. Абсурдно говорить, что картина должна идти лишь полтора часа. Теперь я все чаще сталкиваюсь с тем, что фильм начинают резать по живому, если он длится два часа. Есть «гении», которые берут ножницы и режут, — они лучше вас знают что делать, тогда как вы в течение шести месяцев стремились показать именно то, что надо, ни кадром больше. А им, видите ли, известно, что сокращения способны лишь улучшить фильм!

Я не знаю, что вам сказать о сценариях. Надо получить возможность делать то, что хочешь, только тогда кино станет для вас средством выразить себя и будет понятно, что люди, делающие фильм, высказывают в нем свои мысли. Сегодня все не так. Вот и приходится зрителю идти смотреть на то, как изъясняется господин N. Сегодня мы часто обречены смотреть звезду в какой-то вещи,

написанной одним, снятой другим! Все определяется некими правилами, парализующими творчество, делающими его застывшим и ложным, и из этого круга уже нельзя выбраться. Вам предстоит эту практику порушить!

— Что может вас заставить изменить снимаемый план?

— Интуиция. Проще не могу объяснить. Не знаю, обратили ли вы внимание, что в некоторых фильмах аппарат ставят не там, где он должен стоять. Вы понимаете, что происходит, но ожидаемого плана так и не увидите. Или он появится с опозданием. Существует род интуиции. Это похоже на мазок художника, который не в состоянии объяснить, почему он так поступил, почему положил мазок так, а не иначе. Подчас можно найти объяснение, но чаще все идет от интуиции. Это относится и к длине плана, когда импровизация требуется особенно, когда надо все прочувствовать. Но не следует самому себе все объяснять. Лучше прочувствовать все во время написания сценария, и тогда вы сможете его изменить в ходе работы на съемочной площадке. Все зависит исключительно от интуиции.

— Вы снимаете довольно значительный план. Объясняете ли вы его актерам? В кино работают по точной раскадровке. Если вы «ужимаете» роль вашего актера, вы должны вернуть ему в течение тридцати секунд ощущение жизни...

— Нет, напротив, я заставляю его умереть, да! Я говорю ему: «Встаньте тут, смотрите туда, поднимите подбородок». Я немного преувеличиваю. Но это правда. Нельзя говорить: «Осторожно, кто-то находится за дверью, если он ее откроет, то убьет вас». Такое недопустимо, ибо возникнут совершенно фальшивые вещи! Я, например, не считаю, что кино создано для выражения приступов гнева или ярости. Это всегда выглядит фальшиво, но если вам непременно нужен разгневанный герой, спрячьте его в тени, но не заставляйте играть гнев. Нужно показывать лишь моменты, когда человек раскрывается дискретно. Дискретность требуется во всех видах искусства, тогда как нынешнее кино далеко от дискретности. А работать без нее невозможно.

— Что вы в этой связи думаете о японском кино?

— Я очень редко хожу в кино. Я видел «Семь самураев». И считаю сюжет омерзительным и игру актеров омерзительной. Но я увидел на экране три-четыре цветных кадра, которые мне понравились, они убедили меня в том, что скоро мы сумеем делать успешные цветные фильмы. «Расёмон» мне не понравился — сценарий очень хороший, однако я думаю, что по нему снят фильм, лишенный целомудрия и дискретности. Это снятый на пленку театр! Вы вправе думать и чувствовать иначе, но я считаю, что следует не учиться пресловутой технике, а, главным образом, повторять для себя: «Априорно я не создаю никакой системы, я работаю, а потом уж, в конце, почувствую, что я сделал». У меня лично действительно нет априорно никакой системы, все происходит само по себе — я просто чувствую, что не могу себя выразить как-то иначе...

Cahiers du cinéma, 2000, N 543

Перевод с французского А.Брагинского

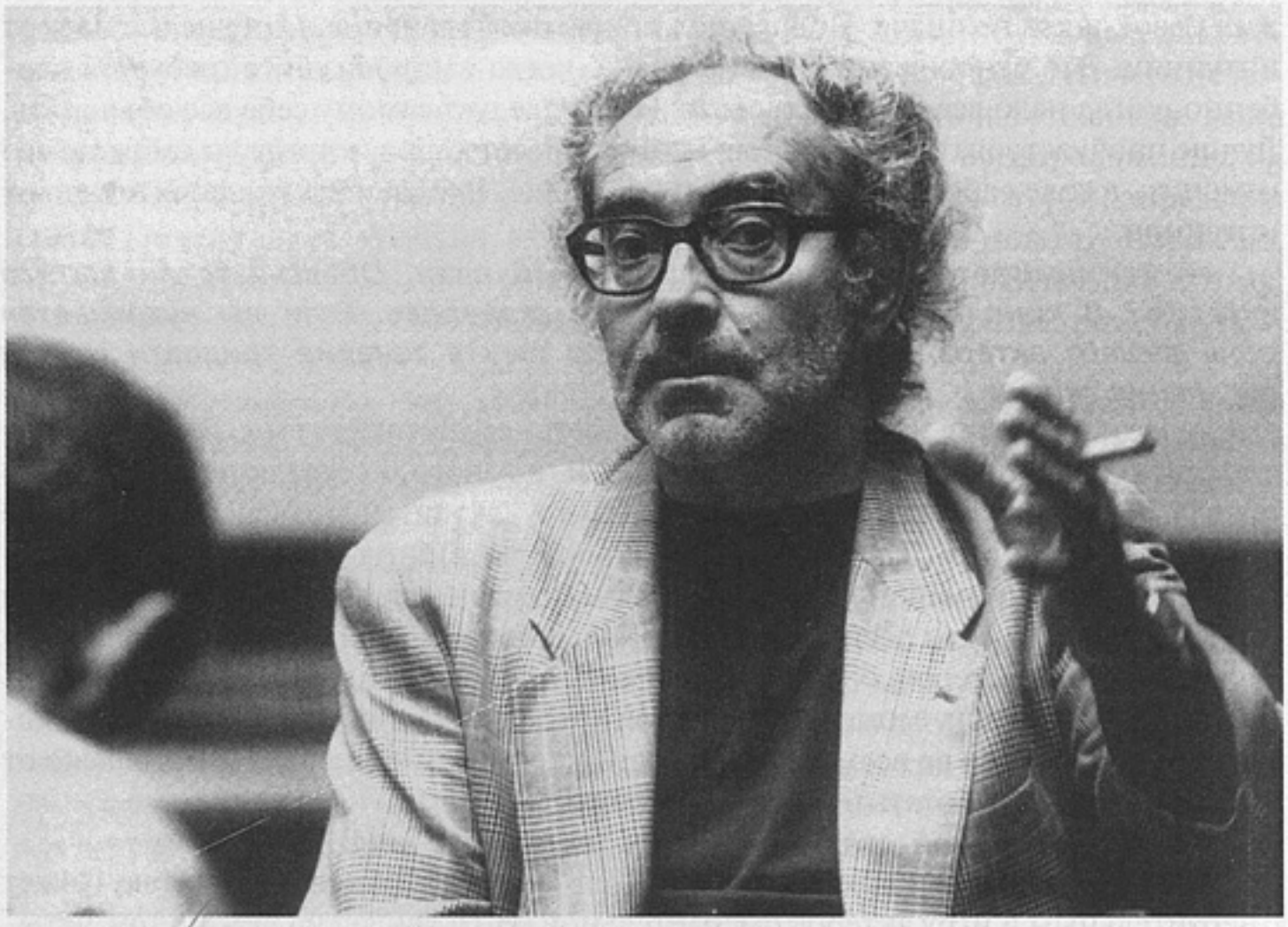
ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С. А. ГЕРАСИМОВА
Факультет дополнительного профессионального образования **объявляет набор на курсы** специальной профессиональной подготовки (с выдачей свидетельств и удостоверений государственного образца):

теория и практика монтажа;
компьютерный и нелинейный монтаж;
киножурналистика (редактирование периодического киноиздания);
тележурналистика (редактор, менеджер телевидения);
редактирование кино-, теле- и видеофильма;
менеджмент телевизионного сериала;
работа с любительской видеокамерой и монтаж видеофильма.

Принимаются заявки на образовательные программы по индивидуальному плану.
Для учащихся 9—10-х классов организована воскресная киношкола "Ориентации в будущей профессии".
Справки по тел.: 181-40-57, 181-35-45
Факс: 187-71-74

НИК ДЖЕЙМС

Жан-Люк Годар: архив архивов



Жан-Люк Годар

Добрый совет — воздержитесь от личных встреч со своими кумирами. Сам я так всегда и поступаю. Однако если есть среди них мастер, которого вы бесконечно уважаете, но чьи работы иной раз озадачивали или даже раздражали вас, тогда, пожалуй, знакомство может оказаться полезным, разговор — плодотворным. Жан-Люк Годар пользуется репутацией художника, которого интервьюировать трудно, практически невозможно, но когда «Юнифранс», французское рекламное киноагентство, предложило мне встречу с великим мэтром, я не смог отказаться. Было поставлено несколько условий: беседа должна была ограничиться обсуждением последней ленты Годара «Элегия любви», первой игровой картины после эпической серии киноэссе «Истории историй кино», и я должен был как можно меньше интересоваться творческими планами, следующим проектом мастера. И наконец, что бы я ни делал, я не имел права упоминать «новую волну».

Название «Элегия любви» дословно переводится с французского как «Восхваление любви», но Годар поясняет, что это неточный перевод, потому что «у названия есть еще и религиозное звучание», так что точнее было бы «Дань любви» или «Памятник любви». «Я, конечно же, веду разговор не о любви между людьми, — говорит он, — но о любви всеобщей». Шестидесятидевятилетний Годар оказался милым человеком со снисходительной улыбкой и, попыхивая сигарой, искренне старался не ограничиваться односложными ответами.

В фильме идет речь об Эдгаре, о котором Годар говорит: «Он хочет рассказать историю. Может быть, он — отражение меня самого. Эдгар не знает, должен ли это быть фильм, опера или еще что-нибудь». В увиденных мною кадрах Эдгар беседует с возможным участником своего проекта, вероятно, уборщицей-алжиркой: «У нас есть замысел, в котором речь идет о трех парах. Это молодая пара, пара средних лет и пожилые супруги. Вся история имеет отношение к одному из четырех самых важных моментов в любви — встреча, физическая страсть, разлука и новая встреча».

Наверное, эти четыре момента и являются структурообразующими для истории Эдгара. Повествование же, которое ведет Годар, — в двух частях. Первая, снятая на 35-*мм* черно-белую пленку, относится к настоящему. В ней мы встречаемся с Эдгаром, который ищет актрису, видим контрасты между парижским высшим светом и городскими бомжами. События второй, снятой на цветное цифровое видео, происходят двумя годами раньше. Эдгар тогда вел расследование, связанное с судьбой героя Сопротивления. Судя по тем фотографиям из второй части, которые мне удалось посмотреть, по стилю она очень напоминает «Истории историй кино» с плотным наложением изображения и текста. Годар говорит: «Я бы с большим удовольствием использовал 70-*мм* пленку, чем цифровое видео, но мне пришлось согласиться на видео, потому что так дешевле. На съемочной площадке группа уговаривала меня пробовать разные углы съемки, но в конце концов я все же пришел к весьма классическому стилю».

Как и следовало ожидать от первого игрового фильма после «Историй кино», вторая часть его — это одновременно и размышления об истории. «Но в какой мере предыдущая эпическая работа повлияла на «Элегию любви»?» — спрашиваю я. «Она повлияла на мой подход в том смысле, что я рассматриваю и новый фильм как своего рода исторический. Это фильм о памяти, о том, как человек вспоминает о событиях трехлетней давности, которые в свою очередь заставляют его вспомнить происходившее тридцать лет назад. В некотором смысле это отклик на конец века и на мой собственный финал, конечно же».

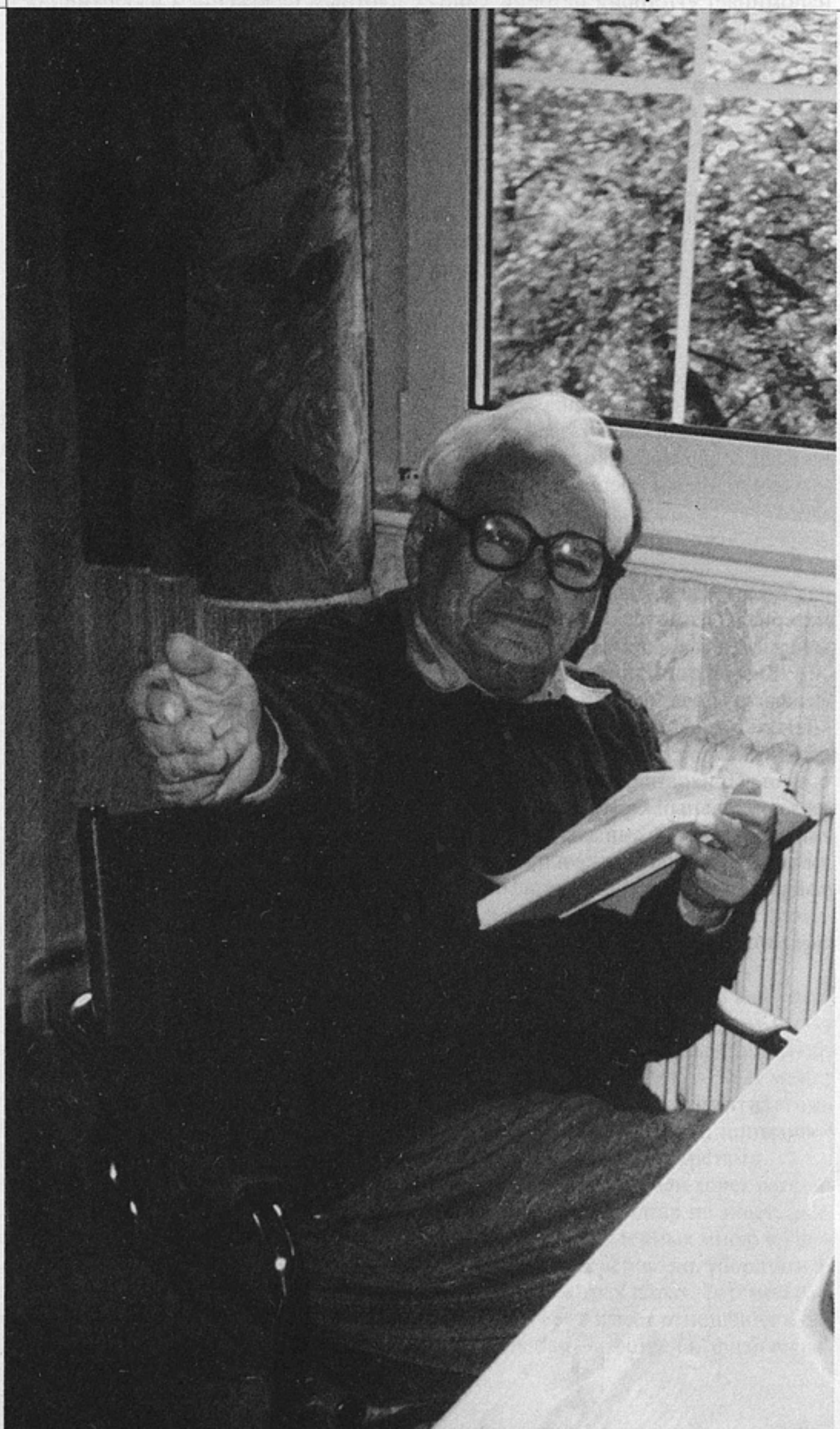
В нынешнем Годаре поражает отсутствие фанаберии, самоуверенности. Он язвительно высмеял в нашем разговоре «целлулоидные эксперименты» современных художников и назвал их «морально отвратительными», но одновременно рассказал несколько анекдотов, едко высмеивающих его самого. Он сказал, что ему придется прервать работу на середине монтажа, чтобы сняться в фильме у друга. И добавил: «Я с отчаянием об этом думаю. Правда, прежде мне не раз так же приходилось останавливаться на полпути, потому что что-то получалось не так, как хотелось. Казалось, все, что я делаю, недостаточно интересно — каждая такая передышка шла на пользу. Когда я вновь возвращался к отснятому материалу, я смотрел его, как смотрят архив или даже архив архивов. И этот новый взгляд все менял в моей работе».

Когда я поинтересовался тем, что он почувствовал, снова начав работать с актерами, Годар сам (нарушив одно из условий) заговорил о «новой волне». «Легко снимать молодых, а стариков — их ведь просто показываешь. Я хотел показать людей как простой набор атомов, но зрелые люди в таком виде не существуют. Приходится рассказывать, чем они зарабатывают на жизнь, помещать их в социальный контекст. Так что у Эдгара много времени уходит на то, чтобы изобрести способ снимать взрослых. Если во времена «новой волны» вы подходили на улице к девушке и предлагали главную роль, она говорила: «Я не смогу, у меня нет опыта». Сегодня же она скажет: «Я согласна».

Sight and Sound, 2000, March

Перевод с английского М.Теракопян

П У Б Л И К А Ц И И



Яков Варшавский

МИХАИЛ СУЛЬКИН

О Варшавском

Передо мною письмо, которое на днях получил от друга из Москвы. Пишет о тяготах и болезнях, терзающих его, а главное — о бедах, выпавших на долю нашей многострадальной родины. А в заключение приписка, несколько слов о нашем старшем коллеге Якове Львовиче Варшавском (цитирую точно по письму): «P.S. Яков, как ты, наверное, знаешь, в Кёльне. Ему 88, он довольно слаб. Подробностями не владею».

С одной стороны, сообщение это огорчило. А с другой — вселило надежду: значит, жив, может, еще и встретимся на жизненных перекрестках.

Увы, чудеса на этом свете бывают лишь в кино. С Яковом Львовичем Варшавским ушел из жизни, наверное, последний театральный критик из «антипатриотической группы», как их называли в многочисленных статейках, положивших начало разнузданной антисемитской кампании.

Должен сразу сказать, что с первого дня знакомства в редакции «Искусства кино» летом 1957 года и до последней нашей встречи незадолго до моего отъезда в США ни единого разу он не рассказывал о своих злоключениях в то треклятое время, никогда не представал невинной жертвой, несправедливо гонимым. Мне кажется, в нем органично существовали как бы два характера, две человеческие ипостаси. Он был необыкновенно талантливым, точно чувствующим искусство критиком, исследователем, аналитиком, наделенным писательским даром. А другая ипостась его натуры — неистребимое жизнелюбие, неиссякаемый оптимизм, любовь к веселью, шуткам, куражу.

Оказавшись в редакции столь солидного журнала, я, почти десяток лет проработавший в коллективе типографии, где, как вы понимаете, в любой памятный день не обходилось без рюмки горячительного, был уверен, что попал к небожителям, в сверхинтеллектуальную среду. Но до конца дня еще было далеко, когда Варшавский подошел ко мне и сразу же, без предисловий предложил: «Старик! Вы сегодня отработали первый день. Надо отметить!» Не дождавшись ответа, он сам определил место для такого важного «мероприятия» — шашлычную на Тверском бульваре, что рядом с Кинотеатром хроники. Сейчас ни шашлычной, ни кинотеатра уже нет.

Этот вечер запомнился на всю жизнь. Конечно, не тем, сколько было выпито (совсем немного), а той душевной теплотой и непоказной приязнью, с которой отнесся ко мне, молодому, необученному, опытный профессионал, мастер своего дела.

Потом были нелегкие будни, часто приходилось работать до глубокой ночи, но были и часы совместного отдыха, веселые и безмятежные.

Якова Львовича наряду с Александром Евсеевичем Новогрудским почитаю как своих учителей, хотя и по складу характера, и по стилю работы редко встретишь столь разных людей.

Если Я.Л. нравилась та или иная статья, он сразу, не раздумывая, ставил ее в номер, невзирая на огрехи в стиле или даже в чем-то с ней не соглашаясь. Ес-

ли же А.Е. нравилась статья, он ее скрупулезно правил, долго «вылизывал», даже переписывал целые абзацы.

И как ни странно, они прекрасно дополняли друг друга. Этот дуэт, возглавляемый умной, энергичной женщиной Людмилой Павловной Погожевой, сделал в конце 50-х журнал «Искусство кино» одним из самых интересных изданий. Ну а с точки зрения высокого начальства, самым крамольным после «Нового мира».

Один случай, в котором косвенно и я оказался замешан. Мой тоже недавно ушедший из жизни друг Лев Фуриков, работавший тогда в редакции, в один прекрасный день в начале 1959-го после недолгих уговоров затащил в редакцию Виктора Платоновича Некрасова. Познакомили его с Людмилой Павловной. Некрасов сделал несколько комплиментов журналу, сказал, что регулярно его читает.

И состоялся такой диалог:

— Почему бы тогда не написать для журнала, если он вам так нравится? — предложила Л.П. гостю.

— О чем? — спросил писатель.

— Да о чем хотите... Мы напечатаем все, что вы напишете, — опрометчиво пообещала растаявшая от комплиментов Людмила Павловна.

Некрасов выполнил свое обещание за несколько дней и прислал статью, посвященную анализу фильма «Два Федора» режиссера Марлена Хуциева и картины «Поэма о море», которую поставила по сценарию Александра Довженко его вдова Юлия Солнцева.

Оценка «Двух Федоров» особых споров не вызвала. Но что касается «Поэмы о море»... Тут необходимо пояснение. Не стоит гадать: если бы Довженко удалось при жизни реализовать свой замысел, вряд ли получилось бы такое холодное, помпезное зрелище.

Парадокс истории. Довженко, которого при жизни именно «товарищи из ЦК» изрядно помучили, намного сократив его жизнь, после смерти был объявлен классиком, стал в ряды «неприкасаемых». Поэтому вся пресса, начиная с «Правды», единодушно признала фильм Солнцевой шедевром (правда, Ленинскую премию за фильм получил только Довженко — автор литературного сценария — посмертно, случай уникальный).

Наш журнал тоже поместил о «Поэме» только восторженные отклики. В ноябрьской книжке 1958 года в подборке материалов о фильме выступили Алексей Сурков («Гражданская лирика»), Сергей Герасимов («Вопреки канонам»), Николай Тихонов («Да, это поэма»), Григорий Александров («С передовой позиции»), Леонид Соболев («Бессмертный, счастливый человек»), Лео Арнштам («Золото правды»), Евгений Андриканис («Творческие находки»), Дмитрий Зорин («Новаторский фильм»). Этот список необходим мне, для того чтобы показать, с каким единодушием был принят этот фильм почти без оговорок. В один голос авторы отмечали новаторство, лирический, «эпохальный» характер кинодействия, достоинства сценария, игру актеров, операторские находки, уровень мысли. Но почему-то, сделав дежурный реверанс Ю.Солнцевой, «сумевшей сохранить высокий стиль», который выделил А.П.Довженко среди остальных кинорежиссеров, все авторы как один называли «Поэму о море» картиной Довженко (который не успел снять ни одного кадра).

А организовал эту внушительную подборку и выступил в ней с центральной, цементирующей статьей Яков Варшавский. Он совершенно искренне считал, что «Довженко показывает нам свой фильм через два года после кончины», потому что «коллектив может победить смерть, может продлить жизнь гениального человека». Отметив технические недочеты в исполнении замысла Довженко (особенно в резких, грубых переходах от реалистической манеры к «сказочной»), «резонерскую абстрактность» Михаила Царева в роли руководителя стройки Аристархова, автор статьи предсказывает фильму долгую экранную жизнь, но и ожесточенные споры в связи с ним.

Столь длинное предисловие, мне кажется, необходимо современному читателю, чтобы почувствовать атмосферу, в которой жили и трудились творческие работники даже после XX съезда партии («Не сметь свое суждение иметь», особенно если это мнение выработано в верхах).

«Оттепель» дала возможность расширить диапазон творческих исканий, позволила влиться в кинопроцесс десяткам талантливых людей, среди них и Я.Варшавскому, имя которого исчезло со страниц газет и журналов в последние годы «культа». Мы знаем: чтобы прокормить семью, он вынужден был писать за бездарных критиков и драматургов, и этой «негритянской» работой он занимался не один год.

Когда Варшавский пришел в журнал, идеологический пресс несколько ослаб. Но Яков Львович прекрасно понимал, что идеологические вожди из ЦК никакого противоречия своему мнению не допустят.

А Некрасов взял да и противопоставил в своей статье «Слова «великие» и простые» два фильма — величественную, всю на высокой ноте «Поэму о море» и скромную, но жизненно достоверную картину Марлена Хуциева «Два Федора». Он безоговорочно отдал предпочтение работе молодого режиссера, правда,

«Искусство кино» на ЦТ. В центре: Л.Погожева и Я.Варшавский. 1960-е годы

при этом допустив ту же ошибку, что и многие другие, назвав «Поэму о море» фильмом Довженко.

Когда Погожева — человек отнюдь не робкого десятка — прочитала статью Некрасова, она впала в состояние почти шоковое. Что делать? Напечатать — и будут ба-а-льшие неприятности. Не печатать — стыдно, нарушишь слово, данное талантливому писателю, которого она по-настоящему любила.

И тут активность проявил Варшавский. Ему очень хотелось опубликовать статью, ведь он предрекал споры о фильме: «Мы ведь столько хвалебного напечатали. Пусть хоть в одном материале будет критика». Нет и нет — отбивалась Погожева. «Давайте сделаем так, — предложил Варшавский. — Поставим в номер статью Некрасова, а я в этом же номере вступлю с ним в дискуссию, и тем самым мы снимем отрицательный потенциал статьи». Так и сделали, добавив еще и статью поэта Максима Рыльского.

И вот журнал вышел (№ 5 за 1959 год). Людмилу Павловну буквально на следующий день вызвали в ЦК, где ей устроили взбучку. Естественно, за статью Некрасова, которую назвали чуть ли не антисоветской, клевещущей не только на строителей рукотворного моря, воспетых в «Поэме о море», но и на весь советский народ.

— Помилуйте, — парировала Л.П., — ведь мы даже во врезе предуведомили, вот же: «Редакция не разделяет оценок фильма, которые дает тов. В.Некрасов», к тому же вслед за статьей опубликовали два оппонирующих ей мнения Варшавского и Рыльского.

— А у нас такое впечатление, что вы не прочитали внимательно эти статьи, — ответствовали ей руководящие лица. — Рыльский пишет вообще о творчестве Довженко, всячески подчеркивая, что тот украинец и что Некрасов прошел мимо национального момента в картине. А ваш Варшавский вместо отповеди, которую должен был получить Некрасов, затеял искусствоведческий спор о стилях. Этот «гарнир» вам с Варшавским был нужен только затем, чтобы опубликовать очернительную статью Некрасова.

Обо всем этом Людмила Павловна подробно рассказала нам, когда вернулась из ЦК. Она говорила и выразительно смотрела на внешне спокойного, невозмутимого Варшавского.

Там, наверху, поняли, что вдохновителем этой акции был именно он — Яков Львович.

(К слову, когда Погожеву, перед тем как ее «ушли» из журнала, прорабатывали на коллегии Госкино, ей напомнили это прегрешение. Припомнили и то, что журнал опубликовал письмо белоэмигранта Михаила Чехова, и многое другое.)

Яков Львович был мотором и душою обновленной редакции. Новые рубрики, новые идеи, новые темы — фейерверк мыслей и предложений. Но, что более важно, он сам претворял свои идеи в жизнь. Мало кто знает, что жанровое понятие «круглый стол» применительно к редакционному материалу ввел в практику именно Варшавский, как много времени посвятил неутомимый, неугомонный Я.Л. обсуждениям, их обработке, компоновке. И нигде вы не найдете под этими обширными материалами подписи того, кто их подготовил.

А собственно своих статей Варшавский опубликовал в журнале в те годы сравнительно немного. Перечитайте их. Даже о конкретных фильмах Яков Львович не рецензии писал, а интересные, глубокие исследования, обращаясь в своих сопоставлениях к музыке, живописи, театру. О его любви к театру можно рассказывать долго.

В 1963 году, когда отмечалось столетие со дня рождения Станиславского, Варшавский написал «В Леонтьевском». Трудно определить жанр напечатанного в двух книжках журнала сочинения. Это и юбилейная статья, и мемуары — воспоминания о встречах с великим режиссером, и самое, на мой взгляд, интересное — исследование кино- и театральной поэтики.

История занимала Варшавского не сама по себе, а только как ключ к пониманию проблем современности. Его основное внимание привлекало новое поколение творцов, пришедших в кино в 50—60-е годы.

Уже в первом номере обновленного журнала свою статью «Выбор пути» он посвящает фильму М.Хуциева и Ф.Миронера «Весна на Заречной улице». Поддержать молодых, поддержать новаторский дух искусства, «дух подлинности» — вот главные задачи критики. И он реализует их в этой и последующих статьях 60-х годов («Потребность молодой души», «От поколения к поколению»).

И все же суета повседневной редакционной жизни не оставляла много времени для собственной творческой работы. И только обретя свободу от постоянного «присутствия на службе», Варшавский смог осуществить свою мечту — создать серию книг о взаимоотношениях искусства и зрителя, искусства и жизни. Книги эти («Что ты ищешь в искусстве?», «Жизнь в фильме», «Успех. Кинематографисты и зрители», «Если фильм талантлив») интересны не только профессионалам, но это еще и занимательное чтение для так называемого рядового зрителя. Не случайно массовые тиражи книг Я.Л. раскупались мгновенно. Энциклопедичность знаний, широта интересов, яркая наблюдательность автора потрясающи.

Дней, месяцев, лет, отпущенных ему Богом, Яков Львович не считал. Всегда чувствовал себя молодым.

Экземпляр каждой своей новой книги он дарил мне с обязательной шутливой надписью. На одной из них написал: «Автограф дает право на получение с автора 1 (одной) бут. коньяку». Как жаль, что уже ничего не получишь с автора этого автографа, а новую книгу тем более.

У Сомерсета Моэма в записных книжках есть такие строки: «Когда в «Таймс» появится, наконец, мой некролог и читатели скажут: «Смотри-ка, а я думал, он давно умер», — мой дух тихохонько захихикает». Я уверен: если бы дух Якова Львовича прочитал эти сумбурные заметки, он громко захохотал бы и сказал: «Ну вы даете, старик, все было совсем не так, и я был не такой, каким меня представляете». И он, возможно, был бы прав. Но главное, по-моему, он был человек. Настоящий. Живой. Таким и останется в памяти всех, кто его знал.

Бостон, США

ЯКОВ ВАРШАВСКИЙ

Театр души

Цель, особенность, трудную новизну своих режиссерских исканий Мейерхольд определял в молодости — в годы символизма — так: *театр души*. Не надо видеть в этих словах эффектную декларацию, красивую фразу, какие сочинялись в конце прошлого, в начале Серебряного века лидерами литературного, музыкального, архитектурного движения в изобилии и которые жили в искусстве, пока продолжалось лидерство их авторов. Это вообще было время эффектного, многообещающего, но часто недолговечного лидерства людей исключительно талантливых, но довольно быстро уступавших место следующей генерации вожаков художественного новаторства. Россия в ту пору была фантастически богата талантами. Никогда и нигде не возникало такого множества творческих идей, экспериментов, то спорящих друг с другом, то продолжающих начатые опыты.

Одним из художников, не умевших укладываться в начатые не им опыты, был Всеволод Мейерхольд.

Итак, *театр души*, театр поэтический представляет собой конечную цель режиссерских исканий Мейерхольда. Так это или не так? Может быть, это всего лишь удобная формула, позволяющая сблизить несхожее? Заключить в некую общность разнородные художественные явления?

В журналах символистов душу Мейерхольда называли «ночной душой», сам он считал свое время временем суеты. И все эти попытки ухватить характерность своего времени — конечно, смутного, решительно во всем противоречивого — в его театральной биографии спорили, толпились, сосуществовали одновременно.

Одна из его ранних ролей в Художественном театре — роль режиссера и драматурга Треплева в «Чайке» Чехова. Роль эта адски трудная, без предыстории, без оглядки на зрителя. Выбор актера, сделанный Станиславским, был своего рода пророческим. В Треплеве, запечатлевшем по-новому смуту своего времени, соединились попытки разгадать будущее России, ее судьбу, рискованный выбор своего пути в искусстве и тяжкий крест новаторства, отва-

Материал составлен по черновикам и записям для книги о Всеволоде Мейерхольде, над которой Я.Л.Варшавский работал до последних дней.

жившегося разрушить старый театр. Отсюда тревога и даже неврастения Треплева.

Многое из этого отозвалось или буквально претворилось в личной судьбе Мейерхольда.

Художественный театр был назван публикой и признан чеховским, но именно на его сценической площадке в начале века образовался театр условный, то есть самый далекий от чеховского. Эта новая глава истории мирового театра неразрывно связана с именем режиссера Мейерхольда. Когда со сцены уходит множество подробностей жизни, когда режиссер один или вместе с драматургом отказывается от подробностей мышления, поведения, характерных черт действующего лица. Мейерхольд убежден, что театр не нуждается ни в многословных ролях, ни в подробно описанном действии на сцене. В спектакле появляется новое действующее лицо — музыка. С нею в театр приходят бессловесные, но вполне достаточные мотивировки поступков персонажей. У Мейерхольда не было спектаклей без музыки, то есть таких постановок, где не звучала бы внебытовая музыка. Но кроме музыки звучащей, убежден режиссер, есть музыка зримая, пластическая музыка жеста, движения, музыка мизансцены. Ее и совершенствует Мейерхольд в своих спектаклях.

Направление Художественного театра и поиски мятежного художника все более расходятся. Учитель по филармоническому училищу Владимир Иванович Немирович-Данченко видел в нем человека своенравного, трудно управляемого, опасного для авторитета учителя. Поводом для ухода послужил неприятный случай. Мейерхольд не был включен в число пайщиков Художественного театра. В этот круг вошли по выбору Немировича актеры первого положения. Мейерхольд в этот круг включен не был, и он увидел в этом обиду для себя — исполнителя ролей Треплева, царя Ивана, Барона... Эта обида и послужила толчком к уходу Мейерхольда в провинцию.

Он становится антрепренером херсонского театра, а также тифлисского, полтавского и других театров. Легко сказать — антрепренер театра, делающий ставку на символистский театр, на непривычный и малопонятный репертуар! Мейерхольд находит свою, близкую ему драматургию в пьесах поэтов Александра Блока, Зинаиды Гиппиус, Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова... Музыкальность его спектаклей соединялась с музыкой поэзии.

Надо сказать, что в этой области Мейерхольд был не только энтузиастом, но и профессионалом. Он получил музыкальное образование, квалификацию скрипача и предложение занять должность «второй скрипки» в одном из оркестров. Особый интерес испытывал Мейерхольд к искусству дирижера. Всю жизнь он старался не пропускать выступления видных дирижеров-гастролеров.

Может быть, самым музыкальным спектаклем Мейерхольда был «Учитель Бубус». Пьеса Алексея Файко была посвящена послевоенной Европе, драматическому мотиву в судьбах европейской интеллигенции.

На сцене была выстроена эстрада. Спектакль начинался так: за рояль, установленный на эстраде, садился пианист — это был Лео Оскарович Арнштам. Он играл Шопена, Шуберта, Чайковского... Это не было музыкальной иллюстрацией к действию, музыка была как бы его образным выражением. Режиссер не искал и контраста между действием музыкальным и актерским, психологическим. Его интересовала в то время так называемая *предыгра*: словесная реплика предварялась репликой музыкальной. Мейерхольд придавал большое значение этому своему изобретению — предыгре. Среди исполнителей этого спектакля был такой удивительный мастер, как Владимир Яхонтов, по-своему решивший задачу соединения ритма словесного с ритмом пластическим.

Надо заметить, что в театре Мейерхольда Яхонтов оставался недолго, и эта глава его артистической биографии явилась как бы черновиком, наброском. Но это лишь на первый взгляд. В «Учителе Бубусе» Яхонтов нашел свою особую и, надо сказать, блестящую манеру выстраивать ритмическую партитуру роли, ставшую началом его собственного, никем другим не повторенного, а точнее сказать, неповторимого театра.

Музыкально-пластические поиски Мейерхольда совершенно закономерно привели его в оперный театр. Нельзя забывать о том, что он был и выдаю-

щимся оперным режиссером. В 1939 году Станиславский приглашает Мейерхольда работать в свой оперный театр. К этому периоду относится газетное интервью Станиславского. Константину Сергеевичу был задан вопрос, каких режиссеров он считает наиболее талантливыми. Станиславский ответил, что он знает лишь одного талантливого режиссера — Мейерхольда. Этими заявлениями и, главное, приглашением Мейерхольда в свой оперный театр Станиславский завершил многолетнюю творческую дискуссию о совместимости и несовместимости двух школ, двух концепций сценического искусства.

Да, Мейерхольд был изменчив и переменчив в своих взглядах и толкованиях природы театра, основ актерского искусства. В самом деле, его сценические принципы никак не складывались в одну стройную, безупречно последовательную систему. В этом отношении «системы Мейерхольда», в отличие от «системы Станиславского», не существует. Если Станиславский к концу первого десятилетия работы Художественного театра сложил принципы работы актера над собой, над ролью, над совершенствованием своего искусства, то Мейерхольд и учился у него, и завидовал стройности его убеждений. Но заслуга Станиславского не в том, что он разработал и предложил еще одну систему. Учение его уникально тем, что оно может переходить от учителя к ученику, и Мейерхольд был его учеником во многих отношениях.

С молодых лет слова «программа», «стратегия» значили для Мейерхольда многое. Его театр исключал репертуарную всеядность. Это был театр со своей публикой, со своим лицом, то есть определенным кругом интересов, устойчивыми признаками стиля, взглядами на общественные интересы. Каким-то невероятным способом в нем соединялись театр площадей, театр масс и изысканное искусство Серебряного века.

Это соединение *Мастера* и мастерового в одном лице сохранилось в одном из ритуалов театра Мейерхольда.

В начале 20-х годов он ввел в обычай выходить на поклон в конце спектакля вместе с актерами. При этом он надевал вымазанную краской малярную робу, будто только что оторвался от кистей.

Позже Мейерхольд понял, что это несерьезно, и игру в мастерового оставил. Церемония, завершающая ежевечерние спектакли, выглядела так: на аплодисменты зрителей выходили актеры, они, в свою очередь, вызывали режиссера, он выходил стремительно, на ходу раскланиваясь со зрителями и актерами, быстро исполнял свою часть церемонии, отвешивал глубокий поклон и покидал сцену с заключительными поклонами.

С некоторыми изменениями церемониал выполнялся до самого последнего спектакля, которым стал шедший в воскресенье «Ревизор». Публика знала, что театр Мейерхольда закрывается. Было грустно всем, в том числе недругам театра, их всегда было немало. В тот раз церемония прощания с публикой закончилась обмороком Зинаиды Николаевны Райх, ее унесли со сцены рослые кавалеры, участники финального эпизода. Спектакль заканчивался настоящей трагедией, и зрители становились ее участниками. Это странно отвечало многочисленным декларациям Мастера о соединении действия театрального с действием жизненным.

Я хорошо запомнил, как наигрывал безразличие Всеволод Эмильевич, дожидаясь конца спектакля за кулисами...

Публика аплодировала ни больше, ни меньше обычного. «Театр есть театр», — сказал кто-то из актеров.

Всеволод Эмильевич хлопотал по поводу валерианки для жены. История одного из самых необыкновенных театров завершалась неправдоподобно. Иначе и быть не могло.

Публикация И.Варшавской и О.Трофимовой

С Ц Е Н А Р И Й

Э.АКОПОВ, Ю.ГУСМАН

Парк Советского Периода

Название сразу заставляет вспомнить знаменитый фильм Спилберга. И поэтому чуть настораживает...

Нам ли, с нашими выплаканными микробюджетами и дремучей кинотехникой, соревноваться с американской зрелищной индустрией? Все равно ведь уж не догнать Америку по спецэффектам, как в свое время не догнали «по молоку и мясу».

Впрочем, начав читать сценарий, понимаешь, что гонки с Голливудом здесь и не предусмотрены. Наши кинотрюки могут быть замешены только на иронии и абсурдизме, которыми испокон веков богаты земля Российская и ее особый путь...

Авторы сценария это поняли и поэтому включили энергию собственной фантазии на полную мощность. И еще добавили некоторый свойственный им пафос и злость.

Видно, их здорово достали умилительно слащавые «Старые песни о главном», «Старые мысли о славном...» и прочие успехи идеологов в постепенной манкуртизации населения.

Чем дальше уходят в прошлое семьдесят лет советской власти, тем трогательней и безобидней она начинает казаться... Вроде удава в клетке, на которого смотришь в перевернутый бинокль. Ибо не бывает неприятностей и страхов, которые не становились бы удовольствиями, переходя в разряд воспоминаний...

В этом сценарии бинокль решительно повернут на увеличение, и фокус настроен! И тогда простоватость мышления прошлого оборачивается архиглупостью, добропорядочность — садизмом, трогательная наивность — тупым идиотизмом...

Все это постепенно постигают герои сценария на многочисленных аттракционах, которыми так богат «Парк Советского Периода». Впрочем, авторы не скрывают, что героями этого представления они намерены считать не только персонажей сценария, но и нас, будущих кинозрителей... Главная задача сценаристов — не развлечь, а предупредить об опасности. Жанр сатирической комедии допускает такую публицистическую направленность...

«Русь! Куда несешься ты?..» — в отчаянии спрашивал Гоголь. Думая об этом извечном вопросе, я почему-то вспомнил о совсем недавней картинке нашей с вами жизни.

Когда можно было часами стоять с протянутой рукой на улицах Москвы, ловя такси, а на всех машинах, равнодушно проезжавших мимо, красовалось только одно общее направление, которое сейчас, после прочтения сценария, видится пророчески зловещим:

«В парк!» «В парк!» «В парк!»

Григорий Горин

Нет ничего грустнее пробуждения! Особенно если из нежных объятий Морфея тебя вырывают рано утром и бьют по голове могучими динамиками магнитофона-будильника. То есть не сами, конечно, железные динамики лупят по голове, а звуки, из них вылетающие!

О, бедные уши, еще полные сладостных ночных иллюзий!

Будильник-магнитофон с садистским удовольствием ровно в восемь часов утра включает торжественные и тягучие аккорды современного гимна России. Вот под эту бодрящую музыку приходит в себя Олег Зимин.

Безумный спросонья глаз ищет-находит точку опоры в пространстве. Ею оказывается лицо чрезвычайно юной Блондинки. Хорошая точка опоры, не правда ли?

— Вставайте, сир! Вас ждут великие дела! — напевает приятным женским голосом магнитофон.

— Вставайте, сэр! Вас ждут великие дела! — мурлычет вслед за магнитофоном Блондинка.

Они лежат на широченном диване. Олегу Зимину давно за сорок. Блондинка похожа на гимназистку-восьмиклассницу. Воспоминания об Уголовном кодексе тут весьма кстати.

Диван стоит посреди огромного зала, который — гостиная, спальня, кухня и зимний сад одновременно. Зал отличается роскошным современным дизайном (в просторечии — евроремонт). Натуральное дерево, мрамор лезут из всех углов.

— Ты кто? — озадаченно спрашивает Блондинку Олег.

— Мисс агропромышленный комплекс — 2000!!! — улыбается Блондинка.

— И где я тебя подцепил, если не секрет? — интересуется Олег.

— На презентации Мусульманского культурного центра.

— Понял. Здравствуй, детка Новый год! Тебе сколько лет?

— Восемнадцать! — радостно сообщает Блондинка.

— Спасибо хоть за это! А тебя мама не учила, что нельзя ложиться в постель с незнакомыми мужчинами?

— Какой же вы незнакомый? Я на вас каждый вторник по телевизору смотрю! С третьего класса — ни одной вашей передачи не пропустила! Даже мечтала выйти за вас замуж.

Это сообщение кажется Олегу слишком фамильярным.

— Встать! Смирно! Кру-гом! — кричит он. — Домой шагом марш!

— Вы не могли бы подарить на память сто долларов? — спрашивает Блондинка.

— Никогда в жизни не платил за любовь! Ты полагаешь, уже пора?

— Что вы, за любовь я беру значительно больше! Я имела в виду — сто долларов с вашим автографом.

— Где это ты видела доллары с моим автографом? Я что — Государственное казначейство Соединенных Штатов?

— Вчера вы всем раздавали! Мне не хватило — обещали дома подарить! — деловито сообщает Блондинка.

— Это были не настоящие доллары. Они кончились.

— Да мне все равно. Пусть будут настоящие!!! — спокойно соглашается Блондинка.

Разговор с Блондинкой может показаться достаточно длинным. На самом деле все происходит в считанные секунды. Сразу после звонка будильника Олег вскакивает, делает несколько физкультурных движений, бежит в ванную, чистит зубы, бреется, одевается (отметим комнату-шкаф, в которой висят два десятка костюмов и стоит примерно столько же пар совершенно новой обуви). Затем съедает баночку йогурта (вторую баночку вежливо предлагает Блондинке), в стакан с водой бросает пригоршню таблеток, они с шипением растворяются. Олег выпивает лекарство, потом что-то закапывает в один глаз, второй, смотрит на себя в зеркало. Отражение в зеркале явно жаждет сострадания — Олег сочувственно вздыхает.

И вот уже стоит в дверях, готовый к выходу.

Тут он вынимает из кармана стодолларовую купюру, расписывается на ней, вручает Блондинке.

На полу, рядом с обувью, валяется пульт дистанционного управления автоответчиком. Про автоответчик, болтая с Блондинкой, Олег Зимин совершенно забыл. Торопливо, через перемотку, слушает сообщения. Одновременно нежной рукой аккуратно выставляет Блондинку за дверь.

— А дружить? — на прощание интересуется Блондинка.

— Если хочешь со мной дружить — забудь этот адрес! — мрачно шутит Олег.

Автоответчик тем временем пытается овладеть вниманием Олега. Секунд пять-шесть Олег ему уделяет.

— Пап, ты очень нужен, загляни хоть на десять минут (стоп, перемотка)... Олег Николаевич, катастрофа, банк (стоп, перемотка)... Сынок, это я, мама. Ты не забыл (стоп, перемотка)... Олег Николаевич, вас беспокоит Нина, позвоните на работу (стоп, перемотка)... Позвоните на работу (стоп, перемотка)... На работу...

За окнами красного джипа — поток автомобилей. Олег виртуозно ведет машину в час пик по Садовому кольцу. Вынимает из кармана мобильный телефон — начинается работа. Телефонные номера зашиты в гигантскую память миниатюрного телефона, достаточно нажатия кнопки.

— Алло, академика Зимина, пожалуйста! Это Олег, его сын. Па? Я к тебе заеду, какой сегодня пароль? А то в прошлый раз наручники на меня надели. Спасибо. Привет!

— Лелик, похороны Стасика в одиннадцать, в Колонном зале. Займи очередь, если раньше придешь!.. Отчего умер? В нашей стране у банкиров две неизлечимые болезни: рак и динамит. Стасик выбрал легкую смерть.

— Алло, Нина?.. Мне плевать! Иди к секретарше, пей чай, танцуй животом, рассказывай анекдоты, соблазни ее, черт возьми! Я должен сегодня увидеть хозяина!

— Да! Как опечатал? Скажи этому гомику, я сейчас приеду и опечатаю ему задницу! Нет, не надо с ним разговаривать в цивилизованной форме, так и передай: опечатаю задницу!!!

Работа как работа...

И вот уже красный джип въезжает на стоянку автомобилей Останкинского телецентра. Резкое — как удар — торможение. Последний взгляд на себя в зеркало заднего вида. Приклеивается к фейсу обворожительная улыбка.

— Шоу маст гоу он!!! Мать вашу!

Огромный вестибюль. Вооруженная милиция проверяет пропуска. Олега пропускают без документов — пропуском служит лицо.

По дороге к лифтам Олег здоровается практически со всеми. На телецентре нет людей, с которыми он незнаком. Случайная встреча мгновенно превращается в ток-шоу, когда рядом вспыхивает телезвезда Якубовича.

Я рулетку покрутила.
Якубовичу дала.
В поле чуда не случилось,
Я от Лёньки родила!

— Леня! Это про тебя — только что прислали из Тамбова!

— Жалко люди кругом, а то б я тебе рассказал, что про тебя поют рязанские товарищи! — хмыкает в усы Якубович.

У лифтов, как всегда, толпа народа. Тут все равны — знаменитые и не очень. Рядом с Олегом неизвестно откуда возникает Мужчина с портфелем. Похоже, за каким-то углом он Олега давно поджидал. Потому что сразу берет Олега под локоток и шепчет на ухо жарким шепотом:

— Олег Николаевич! Вы обещали посетить презентацию. Разумеется, мы будем очень благодарны... Назначьте день, мы подстроимся...

— Сколько? — коротко интересуется Олег.

— Извините, трудные времена, пятьсот.

— Записывайте: 16 мая 2010 года.

— Вы шутите? — обиженно краснеет Мужчина с портфелем.

— Нет, это вы шутите! У меня тоже трудные времена!

А в коридоре суета. Двери офиса раскрыты настежь. Из офиса рабочие в синих халатах выносят мебель. Шторы уже сняли, обнажились огромные окна — масса света, между прочим, даже непривычно. Четыре телефона беспрерывно звонят, факс и компьютер во что-то играют друг с другом на полу совершенно пустой комнаты.

Руководит процессом выноса мебели активный Толстячок. Вокруг него суетятся две женщины среднего возраста: одна Умная, другая Обаятельная.

— Вы не имеете права без Олега Николаевича! — испуганно говорит Умная.

— Он девять месяцев не платит аренду за павильон! Все, я арестовываю имущество! — грозно надувает щеки Толстячок.

— Имейте в виду, нашу программу обожает жена премьер-министра! — пытается спасти мебель Обаятельная.

— А супруга президента ненавидит! Не надо мне вешать лапшу на уши! — мрачно парирует Толстячок.

Покинув лифт, кутерьму у дверей офиса Олег замечает опытным взглядом еще издалека. Небрежно останавливает Рабочего с кожаным креслом в руках.

— В чем дело? Поставь на место табуретку!

— У меня начальник Антон Серсеич... — растерянно отвечает Рабочий. И Толстячок, он же Антон Серсеич, как по мановению волшебной палочки возникает за плечом рабочего.

— Не верю глазам своим, Антуан! — пытается обнять его Олег.

— Я Антон! — раздраженно хрипит Толстячок.

— Взгляните на этот прекрасный мир, Антуан! — как ни в чем не бывало продолжает Олег. — В нем живут разные люди и прекрасно уживаются друг с другом. Почему, Антуан?

— Я Антон!

— Вы когда-нибудь слышали такое слово: «терпимость», Антуан?

— Вот про дома терпимости не надо! У вас только за аренду долгов двести восемьдесят тысяч в твердой валюте!

— Терпимость... терпимость, Антуан! Вы, бывший скромный работник административно-хозяйственного отдела с двумя неполными классами высшей партийной школы, качаете из государственной собственности такие деньги, которые не снились никакому нефтяному шейху. Из кого вы их качаете? Из меня! Я ваша курочка, у которой два золотых яйца: одно официальное, другое — черным налом! Вы кушаете оба! Я все терплю во имя искусства. Но зачем же меня резать, Антуан? Что будете делать с этим паршивым курятником, когда в нем не останется ни одной живой курицы?!

Остатки преклонения перед художником еще живут в душе Толстячка. Монолог Олега он оценивает по достоинству, миролюбиво вздыхает:

— Олег Николаевич, я бабки беру не себе, бабки берет «крыша». Вы прекрасно знаете, кому позвонить. Не теряйте время. Хотите попасть на счетчик?

— Мне должны за двадцать четыре программы, Антуан! — не без драматизма восклицает Олег.

— Скажите им об этом сами! И я не Антуан, а Антон! Антон, Антон!

— Верни табуретки, и я позвоню. По рукам, Антоша?

— Зачем звонить. Сегодня все будут на похоронах Станислава Николаевича! Вас пригласили?

— А как же! Я вхожу в основной состав первой похоронной команды страны! — гордо заявляет Олег.

У гроба, заваленного цветами и венками, меняется почетный караул. Члены правительства уходят, их места занимают бандиты — бритые затылки, золотые цепи.

Ритуальный зал — один из самых дорогих в Москве. От входных дверей к гробу тянется очередь. Огромные букеты цветов скрывают лица.

Распорядитель в черном костюме идет вдоль очереди и монотонно объявляет вполголоса:

— Дамы и господа, отключите ваши пейджеры и телефоны. Пожалуйста. Отключите пейджеры и телефоны...

Олег Зимин топчется в очереди рядом с Другом.

— Посмотри на гроб, — шепчет Друг. — Тайский самшит. Раньше в таких хоронили только китайских императоров и членов Политбюро!

— А по-моему, в березовом лучше, — сдержанно высказывает свою точку зрения Олег. — Прохладнее. Кстати, куда ему подложили гранату?

— В рулон туалетной бумаги. Дернул — и взлетел. А был гениальнее Генри Форда. За два года сделал миллиард!

— Генри Форд сделал автомобиль «Форд». А этот — украл кредит у внуков Генри Форда.

— Ты чего, приболел? — вежливо возмущается Друг. — О покойниках либо хорошо, либо ничего. Хотя бы на похоронах!

— Сука он, а не покойник, — сквозь зубы цедит Олег. — Кинул пол-Москвы. И мне сто штук остался должен за рекламу. Я в полном дерьме, а у него самшитовый гроб. Ты Тимура не видел?

Друг печально качает головой.

— Старик, тебе пора отдыхать и успокаивать нервы. Ты стал совершенно невозможным. Хочешь, я тебе сосватаю недельку в роскошном месте, говорят, Мальдивы и Ка-

нары рядом не стояли... Ладно-ладно, я вижу, ты еще не созрел. Ну, думай... А твой Тимурка пасется в VIP-зоне, где же ему еще быть?

Тимур — молодой и очень красивый джигит небольшого роста. В стародавние времена таких красавцев москвичи видели только в конном цирке. Со всех сторон джигита прикрывают богатыри атлетического вида с букетами цветов. Богатыри молча оттирают Олега, ему приходится шепотом окликнуть Тимура.

— Тимур... надо поговорить.

— Здравствуй, брат, — грустно говорит Тимур. — Спасибо, что пришел...

— Тимур, я насчет денег. Канал со мной не рассчитался. Надо немного подождать...

— Деньги — дерьмо, — вздыхает Тимур. — Но важен порядок. Понимаешь? Один не заплатил, второй не заплатил — и вот уже нет никакого порядка. А порядок — закон жизни. Знаешь японский ресторан на Каляевской? Приходи вечером. Приехали друзья, окажешь им уважение. Извини, брат, наша очередь поздравлять покойника...

Поток пассажиров движется к эскалатору метро. Олег идет в общем потоке вдоль мраморной стены, но на эскалатор не становится. Находит в стене невзрачную металлическую дверь. Открывает ее.

В комнате, выкрашенной масляной краской, Олега встречает Короткий амбал в камуфляжной форме, с дубинкой, но без оружия. Выжидающе смотрит на Олега.

— Пароль «Сирень». Я сын Главного специалиста Зимина.

— Проходите, — равнодушно роняет Короткий амбал.

Вторая комната такая же безликая, как первая. И амбал точно такой же. Только Длинный и с автоматом.

— Пароль «Сирень». Я сын академика Зимина, — опять повторяет Олег.

Длинный амбал открывает могучую сейфовую дверь, за ней — площадка обыкновенного лифта.

Скрипя и дрожа, лифт довольно долго ползет вниз. Вдруг резко останавливается. Гаснет свет. Олег в темноте лихорадочно ищет кнопку громкой связи, находит, нажимает.

— Алло! «Сирень»! Что случилось?

— Ты хто? — отзывается голос Диспетчера.

— Олег Зимин, сын Главного специалиста!

— Новенький, что ли? Шарахни ногой по пульту!

— А не загорится?

— Как повезет! — задумчиво мычит голос Диспетчера. — Но без этого дальше не поедешь!

Олег бьет кулаком по пульту. Искры, дым. Но зажигается свет, лифт снова начинает скрипеть и передвигаться.

Из лифта Олег выходит на перрон. Это станция метро, но непривычная — отделка интерьеров отсутствует, голые бетонные стены и полы. Поезд, состоящий из одного вагона, стоит на рельсах. У входа в совершенно пустой вагон — Автоматчик. Он пропускает Олега в вагон. Поезд трогается.

Вагон летит по темному тоннелю.

За стеклянной стеной — огромный зал, уставленный штабелями металлических бочек. Под потолком густо переплетены ржавые трубы. Свет искусственный, зеленоватый.

На бочках пометки: «Проверено 10.02.1947», «Проверено 12.03.1955» и т.д. Последняя пометка: «Проверено 12.04.1990».

Перед стеклянной стеной — диспетчерский пульт, за пультом сидит пожилая Дама в очках. В уголке, прямо на полу, расстелены матрасы. На матрасах в патрицианских позах возлегают четверо: пара седых стариков и пара длинноволосых великовозрастных интеллигентов играют в карты. Картежники одеты в светло-зеленые халаты. Над головами картежников к стене скотчем приклеен лист бумаги. На бумаге фломастером выведено: «Забастовка. Strike».

— Привет, забастовщики! — смеется Олег. — Я вам еды принес. За что боремся, отец? Неужели, как все, — за зарплату?

— Когда шахтеры, учителя и врачи месяцами не получают зарплату, то нам бастовать из-за денег стыдно, — отвечает Отец. — А вот когда ржавые трубы в секретном институте не меняют двадцать лет...

— Два академика и два профессора спят на голых матрасах из-за ржавых труб? — насмешничает Олег.

— Сынок, ты же сам, пока играл в КВН, пять лет в почтовом ящике химичил со взрывчаткой. Мне ли тебе объяснять: если тут появится вот таку-усенькая дырочка — будет десять Чернобылей! Это же бацилла сибирской язвы! Биологический щит Родины!

Мы его сорок лет производили и в бочки закатывали. А теперь ни уничтожить не можем, ни режим хранения обеспечить! Денег, видите ли, у государства нет!

— Давайте ваш бункер к чертям собачьим забетонируем! — решительно предлагает Олег. Перспектива мировой язвы его почему-то не пугает.

— Забетонировать можно. Только в стране хорошего бетона тоже нет. А если вдруг в бетоне появится ма-аленькая дырочка... — ворчит вечно всем недовольный Иннокентий Маркович, — через неделю не будет Европы. Через две недели — Африки и Азии. Через три — Америки, Австралии и Антарктиды... Полный и окончательный пиздец!

— Иннокентий Маркович, — говорит Отец, — я протестую против нецензурных выражений. В вашей лаборатории всегда процветал мат...

— Поэтому наша лаборатория получила Ленинскую премию, — едко отвечает Иннокентий Маркович. — А ваша — хер!

Огромный кабинет Генерального директора канала расположен на десятом этаже. Чудный вид из окна. Гендиректор — моложавый человек с голливудской улыбкой и оловянными глазами. Свежим загаром выгодно отличается от бледного Олега.

— Нет, ты скажи, что мне делать? — нервничает Олег. — Канал должен нам триста тысяч баксов! Люди со мной работают на честном слове, зарплата не плачена полгода! У каждого семья. Смотрят на меня собачьими глазами. Мне их жалко!

— Мне их тоже жалко, — кивает Гендиректор. — И тебя жалко. Но денег нет и до следующих выборов не предвидится.

— Закрыть программу? — жестко задает вопрос в лоб Олег.

— Придется, — пожимает плечами Гендиректор.

— У нас двадцать миллионов зрителей!

— Они переживут. Кстати... Мне тут рассказали... Воропаев берет двадцать тысяч баксов за участие в программе. Как ты думаешь, это правда?

— Ты на что намекаешь? Я эфиром не торгую! — раздувает ноздри Олег.

— Может быть, поэтому у тебя люди без зарплаты? — сочувственно спрашивает Гендиректор.

Детективными романами завален лоток. «Слепой в зоне», «Мафия бессмертна», «Ошибка президента» и прочее. На обложках — красотки, пистолеты, бандиты. Рядом — «Евгений Онегин» в такой же кичевой обложке: Онегин целится в окровавленное лицо Ленского, полуголая Татьяна пишет письмо.

У книжного лотка Олег, не глядя, набирает с десяток книжонок в пошлых обложках. Бросает их в полиэтиленовый пакет. Туда же попадает и «Евгений Онегин».

С авоськой, полной детективов, Олег оказывается на облезлой, грязной лестнице. Больные в застиранных халатах курят у окна. Олег делает буквально несколько шагов и оказывается у дверей с надписью «Отделение VIP.». Дверь открывает охранник.

За дверью — другой мир. Светлый праздничный коридор вполне европейского вида. Крахмальные медсестры. Больные в элегантных пижамах.

Олег, непрерывно раскланиваясь, движется по коридору. Кроме авоськи, в левой руке еще несколько полиэтиленовых пакетов и букет. Правую руку Олег то и дело сует в нагрудный карман рубашки. Там лежит пачка купюр. Каждой медсестре или санитарке, возникающей по дороге, Олег быстро вкладывает в карман халата одну банкноту, повторяя, как заклинание, ключевую фразу:

— За месяц август!.. За август, Катюша!.. За август... За август... За август, Любаша...

Медсестры приветливы, симпатичны и никогда не говорят «спасибо».

От Заведующего отделением мелкой купюрой не отделаешься. Заведующему отделением вручается полноценный конверт.

— Доктор, это за август! Как наша больная?

— Трудотерапия приносит вашей маме заметное облегчение. Это вы хорошо придумали. Она снова почувствовала себя нужной обществу.

Палата, в которой лежит мать, очень аккуратная, светлая, чистая. Хорошая мебель, холодильник, телевизор, телефон. У окна стоит письменный стол, заваленный детективами.

Мама, милая, интеллигентная женщина, сидит на кровати, читает книгу. То и дело вносит в текст поправки шариковой ручкой. Быстрые, выверенные движения — чувствуется многолетняя практика. На текстах живого места нет — всюду правка. Увлечена работой настолько, что Олега не замечает.

— Мама...

— Ах, это ты... Извини, столько работы, столько работы... Эти господа пишут быстрее, чем я успеваю править!

— Тебя никто не торопит...

— Ты себе не представляешь. Это не литература, это расстрельная статья при товарище Сталине. За насилие над русским языком, и в особо циничной форме.

— Расстрел? Фу, мама! Это говорит шестидесятница?

— Знаешь, сынок, за то, что вы делаете с русским языком, расстрел — это акт милосердия. При всем плохом, что было при советской власти, «корова» всегда писалась через два «о».

Олег выкладывает на стол новую порцию детективов. Верхним случайно оказывается Пушкин.

— У академика Зимина сегодня день рождения. Ты не забыл поздравить?

— Черт меня побери! — вздрагивает Олег. — Забыл...

— Я тебе все записала на автоответчик!

— Да, да...

Мама берет новую книгу для редактирования — и в ее руках оказывается Пушкин с детективной обложкой. Мама вертит книгу в руках, заглядывает внутрь, озадаченно изучает обложку, снова смотрит на текст. После чего с грустной улыбкой говорит:

— Если так дальше пойдет, Онегин будет стрелять в Ленского из автомата Калашникова.

А по сцене уже движутся девочки четырнадцати-шестнадцати лет. Транспарант над сценой объясняет суть происходящего: «Красавицы третьего тысячелетия». Очередной конкурс для толстых и тонких. Тонкие на сцене, толстые в зале.

В партере за длинным столом расположилось жюри — шесть мужчин и две женщины. Мужчины облизываются, женщины снисходительно щурятся. Девочки дефилируют в купальниках. Сплошные нимфетки. Губы накрашены. Каблуки-шпильки. Олег взирает на происходящее с подчеркнуто скучным видом.

— Ё-мое! Лолита! Посмотри, как косит глазом, — восхищается член жюри, который слева от Олега.

— А попкой что выделывает! — поддакивает член жюри, который справа от Олега.

— Я бы на месте их родителей... — морщится член жюри, который любит сидеть с краю.

— Для некоторых — это единственный шанс выбиться в люди, — невозмутимо замечает член жюри, который справа от Олега.

— Не в люди, а в бляди! — уточняет член жюри, который слева от Олега.

Ведущий на сцене объявляет знакомую фамилию:

— Номер восемнадцать! Дарья Зимина!

Член жюри, который справа от Олега, толкает его локтем в бок.

— Однофамилица твоя!

— Вижу... — после этой, в общем-то, безобидной реплики Олег вдруг вскакивает со стула, запрыгивает на сцену, хватает Дарью Зимину на руки и бежит с ней прочь.

В зале вопли, крики, мечется охрана. Осветители запутались в прожекторах...

Член жюри, который любит сидеть с краю, не упускает случая ехидно отметить:

— Я предупреждал! В жюри надо брать только пенсионеров!

На улице Олег укладывает Дарью Зимину в красный джип, бросает следом одежду. Даша не сопротивляется, даже, напротив, охотно выполняет его приказания.

— Кто тебе позволил пойти в этот гадюшник? — кричит Олег, оказавшись за рулем.

— А сам? — спрашивает Даша.

— Это работа! Мне за нее деньги платят!

— Я хотела с тобой посоветоваться. Звонила сто раз... Но ты не отец, ты — автоответчик!!!

— Почему не поговорила с мамой?

— Твоя бывшая жена рехнулась, Зимин. В доме гадалки, астрологи, свечи, благовоняние, колокола и бритые буддийские головы! Я не хочу домой! Забери меня к себе! — последние слова Даша почти кричит.

— Давай обсудим это завтра. Прошу тебя...

— Почему завтра?! Почему не сейчас?!

И тут в кармане Олега звонит мобильный телефон. Олег рефлекторно хватает трубку.

— Алло! Кто это? Тимур? Конечно, не забыл. Уже еду! Через двадцать минут буду!

Мгновенные слезы мешают Даше продолжать разговор.

— Я все поняла, — кричит она. — Прощайте, господин Автоответчик!

Даша открывает дверь, выпрыгивает на дорогу — в поток автомобилей. Олег — следом, но уже пора двигаться, зажегся зеленый светофор, сзади сигналят. Олег, не обращая внимания на автомобильные гудки, бежит за дочерью. Догоняет ее на другой стороне улицы, обнимает... И две маленькие фигурки замирают на пустом тротуаре под рев автомобильных сирен...

Восемь земляков Тимура уютно расположились за длинным столом. На столе — остатки пиршества. Усталый оркестр доигрывает что-то восточное. Узкоглазая стриптизерша возится в одиночестве у никелированного столба.

— Олег, я уже говорил — тебе просто необходимо отдохнуть! — шепчет Друг. — Поверь мне, это действительно фантастический проект! Они дерут сумасшедшие бабки, но тебе, как классику, предлагают халявную неделю. Условие одно — засветить их в твоей программе.

— Засветить не проблема. Отдыхать не получается. Видит Бог, последний раз нормально отдыхал в семьдесят девятом. Ты помнишь лагерь «Спутник» ЦК ВЛКСМ? Раскаленный Гурзуф, холодное море, вино тридцать копеек и бабы бесплатно!

— Что-то наш дорогой тамада давно не радовал нас своими тостами! — негромко говорит Тимур. Он сидит на противоположном конце стола, говорит тихо, но Олег его хорошо слышит, потому что когда Тимур начинает говорить, стол почтительно замолкает.

Олег торопливо встает.

— Попрошу налить! Дорогие гости, дорогие тосты продолжаются! Позвольте мне рассказать одну историю. Жил-был человек, который когда-то, давным-давно, продал свое лицо. И был счастлив, что его купили. Потом его попросили продать сердце. «Почему нет, — подумал он. — Ведь хорошо платят!» А когда он все продал, у него вдруг вырос хвост. Ему очень понравилось висеть на хвосте, дрыгать пятками и ждать аплодисментов! Да-да, именно этих! — улыбается Олег, ибо в ответ на его слова за столом звучат аплодисменты. — Так давайте поднимем чашечку доброго сакэ за настоящих мужчин, у которых должны расти не хвосты, а усы!

Конец тоста получился веселый, аплодисменты стола переходят в овацию, восхищенный Тимур покидает свое место, обнимает Олега.

— Какой молодец! Дай я тебя поцелую!

Они чокаются, пьют. Тимур целует Олега, возвращается во главу стола. Олег садится. Начинает играть музыка, и снова под шумок можно продолжить разговор с Другом.

— Почему я должен пить горячий сакэ, когда люблю холодную водку? Зачем мне сырая рыба и деревянные палочки, если я люблю пельмени и борщ и обожаю их жрать алюминиевой ложкой? — облегчив душу, Олег в сердцах ломает палочки, бросает обломки на стол. Друг торопливо накрывает обломки салфеткой, чтоб не заметил Тимур. Откликается шепотом:

— Мне тоже не очень нравится стол. А что делать?

— *Стол* мне нравится, — звереет Олег. — *Я* себе не нравлюсь за этим столом! — встает и резко уходит. Джигиты провожают его удивленными взглядами.

На улице Олег обнаруживает, что потерял ключи от машины. В ярости бьет по капоту джипа. Срабатывает сигнализация. На нее реагируют сигнализации других машин автостоянки. Машины плачут и смеются на разные голоса, мигают фарами в ночи. Подъезжает уазик, из него выпрыгивают два омоновца с автоматами наперевес.

— Стоять! Руки на капот! Шире ноги, козел!

Олег стоит, расставив ноги, уткнувшись лицом в автомобильную крышу. Омоновец стволом автомата «подбадривает» его между ног, чтобы Олег пошире раздвинул пятки. Напарник в это время достает из кармана Олега удостоверение. Читает.

— Так то ж Зимин! А я гляжу, уж больно рожа... простите, лицо знакомое!

Омоновец тут же подсовывает Олегу автомат.

— Автограф дадите? Вот прямо на прикладе и распишитесь!

Олег расписывается. Омоновцы забираются в свой уазик. Срываются с места. Возвращаются задним ходом. Кричат из кабины:

— Вас подвезти?

— Спасибо. Уже приехал, — мрачно шутит Олег и устало садится на подножку своего джипа.

Вокруг ревут, хохочут, плачут истерическими голосами десятка два машин, моргают фары. С высоты птичьего полета это похоже на рок-концерт. И вдруг ночь кончается, наступает день.

Интерьер микроавтобуса отделан красным бархатом и натуральным деревом. Столики, как в самолете, кресла-диванчики, персональные вентиляторы и лампочки-подсветки. Ковровая дорожка в проходе.

В салоне слышен негромкий, убаюкивающий мужской радиоголос, сопровождаемый чуть слышной музыкой:

— Представьте себе, что вы погружаетесь в подводной лодке. Глубоко-глубоко. Наверху бушуют штормы и революции, тонут корабли и политики, распадаются государства и финансовые империи, а у вас внизу спокойствие и тишина. Вы так измучились. Вы заслужили отдых и покой напряженной работой на благо нового общества. Метод пси-

хологического погружения позволит, не напрягая психики, отправиться в Терра мемори, землю ваших воспоминаний.

Под этот сладкий голос незаметно для себя Олег начинает дремать, а потом и вовсе засыпает.

— Это не какое-то определенное время, — продолжает сладкий голос. — Это время, в котором все мы хотели бы жить, если бы смогли. Добро пожаловать в страну воспоминаний, в Парк мечты...

Пасмурно. Дождь. По дороге неторопливо ползет микроавтобус «Юность», изготовленный на базе правительственной «Чайки». Черная лаковая краска, много хрома и никеля — автобус чем-то напоминает американские лимузины 50-х годов. На лобовом стекле — картонная табличка «Парк мечты».

Будит Олега автомобильный сигнал. Олег просыпается, выглядывает в окно. Видит глухие металлические ворота и избушку КПП. Очень похоже на вход в номерной институт. Кирпичный забор в два человеческих роста. Вывеска (на черном стекле золотыми буквами): «Парк мечты. Посторонним вход запрещен». Рядом — тот же текст на английском языке.

Идет дождь. Мокрые металлические ворота раздвигаются. Автобус въезжает на территорию парка... и оказывается в мире идеальной чистоты и сухости.

Да, товарищи, несмотря на дождь за воротами, здесь чисто и сухо! Можно даже самолично заглянуть по одну сторону ворот и убедиться, что за воротами слякоть и дождь, а вот тут, по другую сторону ворот, светит солнце, чисто и птички поют! Дорожки здесь выметены, бордюрчики окрашены, трава подстрижена, деревья цветут и плодоносят. Два бронзовых пионера дуют в бронзовые горны. Серебристая девушка ласкает весло. А в глубине парка сияет древнегреческой колоннадой дом-дворец, похожий на свежее бисквитное пирожное. Летают огромные разноцветные бабочки и садятся на лепестки великолепных цветов, которыми усажены восхитительные газоны.

Короче говоря, именно так выглядели в недалекие времена санатории для руководства ЦК КПСС.

Микроавтобус уплывает на боковую дорожку — к гаражу. А Олега приветствует Петрович — он вышел из КПП, шутливо вытянулся во фрунт, приложил ладонь к козырьку! Пенсионер. Типичная вохра.

Солидные ворота, мощный КПП — и вдруг Петрович. Несерьезно. Но у Петровича такое обаятельное, доброе лицо — большевик-рабочий из старых фильмов о главном, — что ненужные мысли мгновенно улетучиваются.

— Вот и доехал, сынок! — разводит руками Петрович. — Что, понравился наш автобус? Таких всего сто штук выпустили к XXII съезду КПСС. Наш — номер первый. Теперь шагай прямо по аллейке — попадешь в приемный покой! А сумочку носить не трудись, брось на тележечку, мы доставим!

Такой сервис внушает надежды. И они оправдываются!

Просторный холл сверкает паркетом, герань на подоконнике светится, ковровые дорожки гасят шаги. Красный вымпел «Ударник труда» звенит от гордости на розовой стене, могучий фикус ветвится в квадратной бочке. Радиокомбайн «Ригонда» музицирует, мигая зеленым глазом. Золоченая рама с картиной в полстены — космонавты смотрят в небо. И что за прелесть администратор Клавдия Федоровна! Женщина пожилая, а задору — на десять молодых. В каждого нового отдыхающего влюбляется с момента прибытия. И обожает его до момента убытия!

— Вот тебе карта отдыхающего, голубок. Держи и подпиши, орлик-соколик. Это твой основной документ здесь, ласточка ненаглядная.

— За что расписываемся, Клавдия Федоровна?

— Что с правилами нашего распорядка ознакомлен, ангелочек мой, что все будешь соблюдать, королевич чернобровый.

— А родственники за границей тут зачем?

— Так для порядку, касатик! Не хочешь — не указывай... Лучше, правда, указать — они все равно дознаются! И про нацию, дружочек-колобочек, не забудь — нацией они сильно интересуются.

— Кто «они»?

— Да на кухне! Все выспросят, лишь бы тебе угодить! Кусочка в простоте на тарелку не положат. А рецепты у них — пальчики оближешь! Меню каждый день новое. Вот сегодня, например, — она берет в руки листочек и читает: — «Меню столовой Совета Министров СССР за третье января 1948 года».

Из глубины коридора выплывает Елизавета, дама средних лет, очень красивая, приятная на вид и, кажется, на ощупь.

— Сестра-хозяйка вашего корпуса! Лизавета, к тебе постоялец. И куда ты такого хорошенького определишь?

— В тридцать вторую, конечно, там самый лучший вид из окна, — шустрит Елиза-

вета. — Личные вещи, Олег Николаич, вам лучше сдать в камеру хранения. Иностранная валюта, золото?

— Понимаю-понимаю! От трех до восьми за незаконное хранение! В особо крупных размерах — расстрел?

Елизавета подхватывает сумку Олега, несет ее в служебную комнату. А Клавдия Федоровна тем временем интересуется связью.

— И мобильный телефончик сдайте, у нас эти игрушки не работают...

— Почему? — любопытствует Олег.

— Глушилка у забора стоит. Радио нехорошее глушит, заодно и телефоны.

— А хорошее радио-то работает?

— Что ж, мы совсем от жизни отстали? По воскресеньям работает, милочек, с двенадцати до восемнадцати. Дикторы у нас свои, новости тоже! Новости-то у нас только полезные для здоровья, куманек! И рассказывают их нам раз в месяц, чтобы людей лишний раз не травмировать.

Отведенные Олегу апартаменты впечатляют! Комната шагов на сорок в поперечнике, потолки под шесть метров, два огромных окна. Мебель в чехлах. Кровати идеально застелены. Кроватей — две. И шкафов тоже парочка.

— Номер с соседом?

— Это, если желаете вспомнить молодость! А то можно и по отдельности, — улыбается Елизавета.

— Не храпит? — строго спрашивает Олег.

— Как можно! Вы же такие деньги платили! Жалко, на обед опоздали, но зато не попали под дождь. А то у нас после обеда моросит дождик.

— Дождь после обеда? Каждый день?

— Ну да. Тихий час. А засыпать под шум дождя приятнее!

Олег открывает окно.

— Хорошо-то как!

За окном стелется до самого горизонта классический левитановский пейзаж: поле пшеницы, речушка, березовая роща.

— Переоденетесь — еще лучше будет! — обещает Елизавета. Она открывает шкаф. Шкаф битком набит одеждой в стиле «ретро». — Наше, отечественное, хлопок и лен, натуральное все.

Олег искренне удивлен.

— И трусы сатиновые есть?

— А как же! — радуется вместе с ним Елизавета. — Вы не стесняйтесь, переодевайтесь! Хватит в джинсах мучиться! Давайте-давайте, я не смотрю!

Она кокетливо прикрывает глаза рукой, Олег в охотку сбрасывает с себя современную одежду. Покрасовавшись перед зеркалом в черных сатиновых трусах до колен, надевает кремовый чесучовый костюм и белую рубашку с отложным воротником, парусиновые туфли.

Елизавета открывает глаза, восхищенно делится впечатлениями:

— Вылитый Брежнев в молодости!

Оценка сильно бодрит Олега. Он хмурит брови, надувает щеки и, подражая бровеносцу, строго спрашивает:

— Ну что, Елизавета Петровна, как вам тут работается?

— Спасибо родному Центральному Комитету и лично вам, дорогой Леонид Ильич! — бодро рапортует Елизавета.

— Это вам спасибо, Елизавета Петровна, я и вправду себя почувствовал Генеральным секретарем!

— На здоровье! — щурит ласковые глаза Елизавета. — У нас отдыхающие могут раз в три дня менять биографию. А национальность — так хоть каждый день, только кухню предупреди! Сегодня, к примеру, обслуживаем одного полномочного посла, одного Иосифа Кобзона, одного космонавта. А председателей КГБ — аж четыре штуки!

— Нервная, должно быть, у вас работа, Елизавета Петровна, — сочувствует Олег. Похоже, веселый санаторий пришелся ему по нраву!

— Да что вы, голубчик! Для нас, ветеранов, здесь рай! А вот с молодежью пришлось повозиться, это правда. Целый год учили, боюсь, недоучили! Год разве срок? Нас-то всю жизнь дрессировали! Так вас на завтра Генеральным секретарем записать?

— Я еще подумаю. Можно?

Под окном слышится песня — горн, барабан, детский хор чеканит слова:

Взвейтесь кострами, синие ночи,
Мы пионеры — дети рабочих...

Там, за окном, марширует пионерский отряд. Строй пионеров, впрочем, тут же рас-

сыпается, дети окружают мужчину в пижаме и соломенной шляпе, галдят, тянут к нему руки.

— Наш Космонавт! — любезно поясняет Елизавета. — Обожает раздавать автографы!

Главврач обнимает Олега троекратно, церемонно его целует. После чего долго трясет руку.

— Вот так у нас принято здороваться. Кстати! Наша самая передовая в мире медицина всегда считала, что мужские поцелуи снижают холестерин и стимулируют потенцию!

Главврач немолод, но великолепно сохранился. Улыбчивый, остроумный, моложавый, он с первого взгляда вызывает доверие. Прихватывает Олега под руку и начинает его прогуливать по белоснежной колоннаде.

— Давно вы здесь главным врачом?

— Я главный врач с рождения. Меня родили, чтоб я сказку сделал былью! Не знаю, как вы, а я в это верил всегда. Вчера и на рубли, правда, ничего не получилось, а вот сегодня и на «зеленые» — легко! Хотя какая разница? Для нас, интернационалистов, цвет денег не имеет никакого значения.

— Это вы правы, для понимающих людей цвет денег не имеет значения — имеет значение их количество.

— И лечить мы вас будем не заморской всякой химией, а тем, чем испокон веку была славна наша земля: здоровой пищей, чистым воздухом, а главное — душевностью! Человек человеку — друг, товарищ и брат! Вы небось забыли, что это значит? А для нас это — Конституция, основной закон...

— Понимаю! Идеальная психотерапия: человек человеку — друг, товарищ и брат на две недели с питанием!

— Именно!

— А не дороговата ли путевочка в прошлое получается?

— Дороговата. Но сейчас реализована только первая очередь проекта — «Парк для олигархов». Как только заработаем деньги, выкупим маленькие городки, всякие там Урюпински и Кинешмы, где все сохранилось, как в заповедной зоне, а народ сидит без работы. Откроем сеть недорогих парков по всей стране — наш Красный пояс! Уверен — от желающих отбоя не будет.

— Гениально! — искренне восхищается Олег. — Взрослые возвращаются в детство, дети учатся любить историю, и все вместе замечательно отдыхают! Изумительная идея, черт побери! Граждане стройными колоннами шагают в наш советский «Диснейленд»!

Главврач застенчиво поправляет:

— Мне больше нравится название «Парк Советского Периода».

И вот Олег вышел на прогулку в парк! Что за редкое удовольствие — давно позабытые красоты. Белоснежный гипс — главный материал для украшения. Огромные вазы. Скульптурные группы: девушка с кроликом, якут с рогатым оленем, колхозница с дарами полей, тракторист с гаечным ключом и обнаженным торсом.

А еще веселенькие лозунги-стенды-растяжки с цитатами из классиков: «Человек — это звучит гордо!», «Пусть всегда будет солнце!», «Сегодня лучше, чем вчера, а завтра лучше, чем сегодня!», «Гвозди бы делать из этих людей, крепче бы не было в мире гвоздей!» и т.д. Указатели, не слишком понятные: «Турксиб», «Днепрогэс», «Целина», «Магнитка», «Беломорско-Балтийский канал».

Гуляют Отдыхающие, одетые по моде 30—50-х годов, некоторые, как полагается, в полосатых пижамах, тюбетейках и тапочках. Много до боли знакомых лиц.

Иногда попадаются давно забытые Дружинники — скромные ребята с красными повязками на рукавах.

А тележка с газированной водой? Столик на колесах, два стеклянных конуса с сиропом, стаканы! Продавщица в крахмальной наколке! Бегом бежит по аллейке.

— Крем-сода три копеечки, крюшон — четыре! Вам двойной ?

За ней следом катит тележку Мороженщица, мороженое — в бидоне, льдом обложено.

— Мороженое фруктовое в стаканчиках, крем-брюле! Эскимо на палочке для красивой дамочки!

Олег достает из кармана деньги, протягивает Мороженщице. Она с любопытством рассматривает современный червонец — словно первый раз видит.

— Ой, я сейчас умру, по-русски написано: «Десять рублей» — и орел двуглавый. Никак царские-то деньги? Или сам рисовал?

— Извините...

— По-русски хорошо говоришь, деньги царские носишь. Белогвардеец, что ли?

Зеркало большого пруда открывается за очередным поворотом аллеи. Лодочная станция на берегу. Пристань под парусиновым козырьком, зеленая будочка кассы.

«Стоимость проката — 20 копеек в час». Со столба гремит музыка Исаака Дунаевского.

Новенькие лодочки, синие и зеленые, скользят по воде. Слышны счастливые, почти театральные возгласы, смех.

В укромном местечке пруда три рыбака удочками синхронно вытягивают из воды трех крупных лещей.

Синхронные лещи приводят Олега в экстаз.

— Вот это да!

— Наш брат-рыбак, что ли? Ловить будешь? Подходи! — приветствует его красноносый охотник-рыболов.

— У меня удочки нет, — мнется Олег.

— Нет удочки — лови руками! — командует молодой Рыболов-удалец в кожаном летном шлеме на голове.

— Как это — руками? — удивляется Олег.

— Просто!

Рыболов-удалец сует руку в воду и вытаскивает леща. Этого Рыболова-удальца стоит запомнить! Летный шлем, простое лицо, хитринка в глазах — любимый типаж советского кинематографа 30-х годов.

— Попробуй, товарищ! Тут рыбы больше, чем воды!

Олег сует руку в воду, ничего не вытаскивает.

— Трезвый, что ли? — вежливо спрашивает Рыболов-удалец. — Не-е, у трезвого не получится!

А вот позади дачного заборчика калитка на крючке... Правда, висит на калитке белая табличка: «Закрома Родины». Кто ж такие таблички принимает всерьез? Выходит Олег за оградку...

...и на него обрушивается волшебное зрелище — сколько хватает глаз, колосится поле спелой пшеницы. Плывут по полю комбайны, тугие потоки живого золота льются в кузова грузовиков. Только прошел комбайн, и уже могучий трактор тянет плуг, взрыхляет землю, чтобы идущая следом сеялка вновь оплодотворила ее! Ни минуты простоя!

В кабинах всех сельскохозяйственных агрегатов — Кубанские казаки и казачки, белозубые, улыбчивые. Богатыри! Славят Родину ударным трудом! И от счастья поют! Льется их песня, до боли знакомая по одноименному фильму!

— Товарищ отдыхающий! Подсобить не желаете? — кокетничает колхозница. — А то никаких сил нет на вас, холостого молодого и городского, без пользы дела смотреть!

А вдоль кромки поля идет отряд Юных пионеров-туристов. Барабанщик, рядом Горнист. Один стучит, другой дудит — отряд выводит залихватскую походную песню:

Здравствуй, милая картошка, тошка, тошка, тошка!
Пионеров идеал, ал, ал!
Тот не знает наслажденья, денья, денья, денья,
Кто картошки не едал, дал, дал!

— Пионеры! — кричит Олег. — К борьбе за светлое прошлое нашей Родины будьте готовы!

— Всегда готовы!!! — бодро голосят Пионеры...

К зерновому полю примыкает натуральная бахча. Здесь, в Подмосковье?!

Но задумываться некогда да и незачем. С бахчи бежит группа хохочущих мужчин. Бежать им трудно — обременены огромными полосатыми арбузами, по штуке на каждую руку. Удержать такие шары на бегу трудно. Особенно когда гремят выстрелы за спиной. Мужчины подпрыгивают после каждого выстрела, орут истошными голосами:

— Дед! Имей совесть!

— Побереги соль, деда!

Дедуля в холщовых штанах и соломенной шляпе, типичный Щукарь из отечественной киноклассики, бежит следом и палит из берданки нещадно. При этом вопит на всю округу:

— Геть, шалопаи!

К Олегу, правда, дедуля обращается со всем расположением:

— И ты, мил человек, за кавунами?

— А можно?

— Чего же нельзя! Это же все колхозное, народное, значит, и твое тоже! Так что, внучек, воруй на здоровье! Я так, для порядка ору!

У самой кромки бахчи из роскошного открытого ЗИСа Олегу приветственно машет рукой Главврач.

Тут, вдоль бахчи, дорога грунтовая, а чуть поодаль вьется новенький асфальт, по которому плывут машины из славного советского автомобильного прошлого. Счастливая картинка!

— И как вам у нас, Олег Николаевич? — любопытствует Главврач.

— Хочется ответить что-то умное, но слов нет! — улыбается Олег.

— Как раз на ваши доброжелательные слова в телевизионном эфире мы очень рассчитываем, — скромно отзывается Главврач.

И вот уже Олег присел на кожаное зисовское сиденье, открытая машина мчится по аллее. Теплый ветер в лицо — струятся волосы, лучатся радостью глаза.

За поворотом их ждет площадка, где вполне уместно почувствовать себя Гулливером. Вокруг — игрушечная страна, Днепрогэс и Магнитка чуть выше колена. Прогуливаясь по макету, Главврач с гордостью рассказывает о своем любимом детище, используя для ясности складную указку. Ему помогает музыка — попурри из любимых национальных и эстрадных мелодий советского времени.

— Взгляните на макет, дорогой Олег Николаевич! Парк мечты, как видите, имеет форму Советского Союза. Там, где раньше были Союзные республики, у нас этнографические развлекательные комплексы. Гуляем по Грузии — пробуем молодое вино, гуляем по Литве — едим замечательные молочные продукты, потом немножко качаем нефть в Азербайджане, проводим ревизию коньячных подвалов Армении и так далее — все можно увидеть, потрогать и даже получить сувенир на память.

— И все во имя человека, все на благо человека! — усмехается Олег.

— И-мен-но! Человека зовут Отдыхающий! Кстати говоря, не все нужно было оставлять в XX веке. Кое-что нам очень пригодится сегодня, в XXI. Например, наша главная гордость — аттракционы. «Строительство Днепрогэса» — раз, «Строительство Беломорско-Балтийского канала» — два, «Турксиб» с пустыней, живыми верблюдами и добычей змеиного яда — три, «Прокладка БАМа», совмещенная с охотой на медведя, белку и соболя, — четыре! «Добыча алмазов в Якутии» — пять...

— Алмазы и медведи входят в стоимость путевки?

— Алмазы от пяти карат, медведи — от шестисот килограмм, — шепчет Главврач. На шепот он переходит, потому что дальнейшая информация требует именно шепота. — И, наконец, по просьбе иностранных инвесторов строим два познавательных аттракциона: «Лубянка» и «Архипелаг ГУЛАГ». Комплект сувенирной одежды зэка, ночевка в бараке, диетическая баланда, прогулки под конвоем, для физически крепких — рубка леса!

— А виртуальные пытки и голографическая смертная казнь? — развивает идею Олег.

— Спасибо за подсказку! Наши не додумались! И, поверьте психиатру с тридцатилетним стажем, ничего в этом плохого нет, мы просто освобождаем людей от комплексов, используя естественную тягу к ужасному. Гордятся же англичане Музеем ужасов мадам Тюссо? Мы докажем всем, что наши ужасы самые крутые в мире!

— Елки-палки, куда ж я попал?! — оглядывается возбужденный Олег.

— Я разве не говорил? Парк Советского Периода! — объявляет Главврач. И как бы в подтверждение его слов начинают бить куранты на Спасской башне игрушечного Кремля.

В палате очередной сюрприз! По палате разгуливает Рыболов-удалец в летном кожаном шлеме. Кроме шлема, на Рыболове только черные сатиновые трусы. Олега Рыболов встречает так естественно, словно знакомы они ровно тысячу лет.

— Вот это трусы так трусы. Мужиком себя в них чувствуешь. Самцом! А от ихнего Версаче — одна импотенция! Давай знакомиться! Чкалов! Валера! Можно, как в жизни, — Санек!

— Чкалов? Который в Америку через полюс летал? — недоверчиво переспрашивает Олег.

— Он самый! Летчик-испытатель первого класса! Отдыхаю сказочно! Ты не представляешь, что они тут для меня вытворяют! Каждый день на кукурузнике летаю! А ты у нас кто?

— Еще не решил.

— А-а! Не боись, мы тебе применение найдем! Тут так классно — натуральный санаторий ЦК КПСС!

За разговором Санек-Чкалов успевает одеться в белый костюм с красной бабочкой. Место шлема на голове занимает элегантная летняя шляпа.

Олег моет руки. Распаковывает «Мыло земляничное», с удовольствием его обнюхивает, потом видит на полке картонную коробочку зубного порошка. Рядом — роскошная ванна-джакузи с золотыми кранами.

— Да, — констатирует Олег. — Никогда в России зубной порошок за пятнадцать копеек и джакузи рядом не стояли.

— Это правда, но какой интеллигентный человек будет сегодня отдыхать без джакузи? — смеется Санек-Чкалов. — А порошок — экологически чистый натуральный продукт! Зубы от него светятся, как прожектора! Кстати, ты деньги видел?

Он вынимает из кармана советский рубль и торжественно демонстрирует Олегу.

— Настоящий, шестьдесят четыре копейки — доллар! Ладно, давай по рюмашке — и на процедуры!

Бутылка запрятана в тумбочке, Санек-Чкалов споро разливает по стаканам. Походя интересуется:

— На душ Шарко пойдешь? А то только до шести.

— Это ты для душа так расфуфырился?

— Бабочку надеть нельзя? — обижается Санек-Чкалов. — Да я ни одного ордена не нацепил! А мог бы!

За дверью с табличкой «Физиотерапевтический кабинет» бедный Олег стоит в плавках под тугой струей воды, которую из шланга направляет на него медсестра. Отраженные брызги долетают и до нее, обнаженные руки и плечи медсестры влажны, мокрые губы кажутся спелыми вишнями. А тут еще ударяет в маленькое окно закатный луч солнца, водяной туман начинает сверкать. Разноцветная радуга окружает силуэт медсестры, резиновый фартук отражает свет, слепит Олега. Бедный Олег!

— Отдыхающий, можете одеваться! — слышит он голос медсестры.

— Спасибо. Это было волшебно. Кстати, а как вас зовут? — подошел, заглянул в глаза. А глаз-то и нет! Мотоциклетные очки!

— В вашей процедурной карте записано: «Медицинская сестра Волкова Елена Ивановна».

— Волкова Елена Ивановна, я обожаю душ Шарко. Разрешите мне принимать его три раза в день?

— За этим — к Главному врачу.

— Тогда давайте вечером покатаемся на лодочке!

— А вот с этим — к Главному психиатру!

Санек-Чкалов с видимым удовольствием прислушивается к разговору. Но медсестра добирается и до него.

— Вы, товарищ Чкалов, опять прогуливаться сюда пришли? Сами уйдете или мне воду включить?!

— Елена Иванна! Вы не в моем вкусе! Я хожу сюда исключительно любоваться на обнаженных мужчин! Не надо включать воду! А-а! За что-о-о?

Медсестра Лена направляет на него струю воды (правда, выше головы), Санек-Чкалов успевает выскочить за дверь сухим.

Откуда в крови столько адреналина? Душ Шарко всему виной? Или медсестра Лена? Идут вприпрыжку по коридору. Красивые, с влажными уложенными волосами, в прекрасных летних костюмах образца 1950 года.

— Я надеюсь, насчет красоты мужского тела ты пошутил? — строго спрашивает Олег.

— Испугался? — хохочет Санек-Чкалов. — Не боись, я же русский летчик. Не французский! А медсестра Волкова, поверь мне, — пустой номер. Зоя Космодемьянская! Но проблема эта здесь, к счастью, решена. Вечером сам увидишь.

Они входят в просторную светлую столовую. Много зелени, огромные окна, балконные двери открывают выход на террасу, залитую вечерним солнцем. Санек-Чкалов походкой бывалого человека уверенно ведет Олега к столу. Пока они шествуют к столу, не грех обратить внимание на: а) сервировку, б) посетителей.

Позиция «а» включает в себя белоснежные скатерти, крахмальные салфетки, кремлевские сервизные тарелки с рисунками Мухиной, чешское стекло, шесть серебряных приборов справа от тарелок, шесть слева.

Позиция «б» заслуживает отдельного восхищения. Имеются в наличии:

легенды советского кино, например, товарищ Саахов из «Кавказской пленницы», передовой Пастух из «Свинарки и пастуха» (бурка, папаха — все при нем), другие любимые персонажи;

десяток бывших звезд «Голубого огонька» — ударники и Герои Социалистического Труда. Для простоты описания назовем их всех Стахановцами. Состав — многонациональный. Красавцы как на подбор, одеты в добротные — по моде 40 — 60-х — костюмы, Золотые Звездочки Героев светятся на груди и образуют своеобразный золотой фейерверк. Здесь же и Космонавт, который пионерам раздавал автографы.

Собственно отдыхающих совсем немного, и узнать их легко — тут лица другие, холеные, спокойные, уверенные в себе. Хозяева жизни.

— Привет, едоки! — снимает шляпу Санек-Чкалов. — Рекомендую — наш новый сосед!

— Очень приятно, Олег.

— Садись пока! — говорит Саахов.

Кроме Саахова Олег видит за столом еще и Адмирала в белоснежной форме.

Приветливо кивают от соседнего столика Армянин, Азербайджанец, Запорожец с буйными висячими усами.

— Телячий рулетик рекомендую. Как в добрые старые времена, — предлагает Адмирал.

— Я, собственно, не голоден, — пожимает плечами Олег.

— Тут голодных и не бывает, — поясняет Саахов.

— Членам Политбюро телятинку поставляли не старше восьми недель, — уточняет Адмирал.

— А ягнят для шашлыков — только трехдневных, — вставляет Саахов.

— Слыхал, — солидно отзывается Олег.

— Раньше слыхали, а теперь попробуйте! — объясняет Адмирал. — Настоящий кремлевский паек. Санек, наливай!

Санек-Чкалов убирает со стола стакан. Под столом слышится знакомое каждому пьющему мужчине характерное бульканье.

— Нарушаете, товарищи отдыхающие? — с притворной строгостью обращает внимание на характерный звук Официантка.

— Глазастая! Тебе налить? — нахальничает Адмирал.

— На работе не пью! Это я за вас переживаю! — отзывается Официантка.

— Не боись! Гауптвахту для адмиралов еще Ворошилов отменил! — куражится Адмирал. И лихо командует: — Стаканы на стол! За знакомство!

Тут как раз к столу подкатывает Прибалт и обиженным голосом на чистейшем литовском языке спрашивает:

— Кодел мум ня дуода дягтинес? — что в переводе на русский язык означает: «А чего это нам не наливают?!» Но перевести с иностранного за столом некому. Так что Санек-Чкалов недоуменно таращит глаза и вежливо интересуется:

— Чего?

Тут за дружбу народов вступается товарищ Саахов:

— Дарагой, как брата прошу, скажи что-нибудь па-русски!

И, гордый своей независимостью, Прибалт отвечает с иноземным достоинством:

— Русишкай ня понимаит!

— Клянусь, честный слово, — переживает Саахов. — Сердце кровью обливается, так жалко прибалтийских товарищей. Савсем за паследние годы по-русски разучились гаварить.

— По-русски не понимают — значит, пьют на свои! — грозно объявляет Адмирал.

То ли грозный тон Адмирала подействовал, то ли запах приличной русской водки, а только Прибалт вдруг врезал на чистейшем русском языке:

— Друзья! Как же я по вас соскучился. Дербанем по одной!

— Санек, наливай! — зычным шепотом командует Адмирал, стаканы дружно ныряют под стол, чтобы вновь насладиться звучной симфонией булькающего напитка.

Ужин еще не успевает закончиться, как на маленькой сцене в конце столовой появляется с микрофоном в руках массовик-затейник по фамилии Фролов. И гулким эхом несется над головами Отдыхающих приятный мужской баритон:

— Товарищи, приятного аппетита, прослушайте объявление! Завтра в одиннадцать литературная викторина, параллельно бег в мешках, а также кружок икебаны, после обеда на озере праздник Нептуна, а вечером — костер интернациональной дружбы и встреча с лидером африканского освободительного движения товарищем императором Бокассой.

Товарищ Фролов излагает программу так вдохновенно, что в конце объявления естественным образом в зале раздаются аплодисменты. Тем более что при возникновении легендарного имени императора Бокассы за дальним столом поднимается чернокожий гражданин в леопардовой шкуре поверх костюма и церемонно раскланивается. После чего императорской властью доносит до российских единомышленников результаты последних размышлений:

— Здравствуй, туварыщ! Миру — мыр, война — пиписька!

— Можно вопрос? — поднимается со своего места Адмирал. — В газетах писали, товарищ император Бокасса шестнадцать человек съел! Простите, какова цель *нашей* с ним встречи?

Затейник Фролов вполне дружелюбно отвечает:

— Товарищ Бокасса прошел стажировку в Московском институте питания и теперь совершенно безопасен.

Так в приятных беседах и проходит ужин.

— Консоме перепелиное заказывали? — мурлычет Официантка.

— Ай, молодец, студентка, комсомолка, активистка! — не может сдержать восторга Саахов.

— Вы где служили, товарищ Адмирал? — поддерживает светскую беседу новым вопросом Олег.

— Военная тайна, — шутит Адмирал, обнюхивая консоме. Удовлетворившись запахом, весело продолжает: — А поперли меня из флота за «Мерседес», не слыхал? Сами эшелонами воруют, а мой «Мерседес» им поперек горла стал! Теперь военным туризмом на жизнь зарабатываю. Дожил, блин. Круизы на подводных лодках, прогулки по ракетным базам, прицельное бомбометание в мишени заказчика.

За одним из столиков пожилой интеллигентный афроамериканец запевает «Полюшко-поле».

— Неужели Поль Робсон? — любопытствует Олег.

— В натуре! Он и есть! — гордится заведением Санек-Чкалов. — Американский друг советского народа. Говорить не говорит, но поет и пьет только по-русски! Это еще что? Бородатого видишь?

Вскакивает из-за дальнего столика бородатый мужчина в защитного цвета френче. Поднимает бокал и зычно скандирует:

— Венсеремос! Куба — си, янки — но! Куба — си, янки — но!

— Молодец! — радуется Санек-Чкалов. — Мужики! Давайте тоже не бриться, пока всё не выпьем!

Короче говоря, живи и радуйся. Но тут Олег замечает на входе в столовую Главврача в белоснежном халате.

— Анатолий Анатольевич! — Олег бросается навстречу Главврачу с жалобным до наглости лицом. — У меня просьба! Я привык в Москве душ Шарко минимум три раза в день принимать! Бодрит, знаете!

— Могу себе представить, — озадачен Главврач.

— А мне прописали всего один раз! — Олег торжественно достает из кармана карту отдыхающего.

— В нашей власти...

Главврач тут же вносит исправления в карту. А товарищ Фролов бесшумно возникает у него за спиной и заинтересованно спрашивает:

— Простите, вы душ уже принимали?

— Естественно! — рапортует Олег.

— Кто ваша процедурная сестра?

— Волкова Елена Ивановна.

— Вам просто повезло. Наша лучшая ударница, гордость коллектива. Кстати, в газете «Правда Отдыхающего» про нее большая статья.

Фролов вручает Олегу газету. Огромные заголовки бросаются в глаза на первой же странице: «Золото полей орденоносного Казахстана», «Подвиг шахтеров Кузбасса», «Родины отважные сыны». Здесь же большая фотография Лены со шлангом в руках. Олег переводит взгляд на дату выхода газеты — 23 августа 2000 года — и не может удержать улыбки.

Пастух уже затянул песню «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве». Азербайджанец обнял Армянина.

— Ты помнишь, дорогой Армен, как замечательно вы, армяне, жили у нас в Баку?

— А ты помнишь, дорогой Рустам, как ваш несравненный азербайджанский театр любили у нас в Ереване? И кому это все мешало?

И пока они обливаются горючими слезами, товарищ Саахов с присущим ему акцентом делает решительное заявление:

— Много лет назад мою горячую любовь отвергла недальновидная русская девушка. И никто тогда не знал, что ее неразумный поступок со временем приведет к распаду СССР.

Бурные продолжительные аплодисменты отмечают его слова.

А солнце своим чередом уходит за горизонт. И наступает вечер. Или, как еще любят говорить во всем мире, подмосковные вечера.

Ярко пылает огромный Костер дружбы. В свете костра легко читается табличка «Колхоз «Заветы Ильича». Сидят в обнимку Отдыхающие и Колхозники. Задушевно поют вполголоса. Поет Олег, поет Санек-Чкалов, поет Адмирал. Все пьяны, но увлеченность и искренность — не алкогольные. Песню любят.

Забота у нас простая,
Забота наша такая,
Жила бы страна родная,
И нету других забот...
И снег, и ветер,
И звезд ночной полет.
Меня мое сердце
В тревожную даль зовет...

Мизансцена у костра очень живописна, потому что многие колхозные девушки одеты в национальные костюмы — украинский, белорусский, русский и т.д. Фролов подбрасывает дровишки в костер.

— Ты представляешь? — шепчет Олег Саньку-Чкалову. — Какая-то фантастика! Я за последние полдня ни разу даже не вспомнил о работе. Господи, как же здесь хорошо!

Это душевное излияние перебивает висящий на столбе репродуктор. Из него раздается радиоголос, очень похожий на голос главного диктора советского радио Левитана:

— Дорогие товарищи! Сегодня в двадцать один ноль-ноль по московскому времени в нашем Парке произведен успешный запуск космического корабля «Восток» с Отдыхающим-Космонавтом на борту.

— Ура! — кричит Фролов.

И все к нему дружно присоединяются:

— Ура!

— Бортовые системы корабля работают нормально! Состояние Отдыхающего-Космонавта отличное!

В ночном небе возникает звездочка, которая движется к горизонту. Слышны сигналы: «Пип-пип-пип-пип!»

Могучее «ура-а-а!» сотрясает окрестности, все вскакивают, гремит хороводная мелодия, все пускаются в пляс у костра.

Два часа спустя на летней колхозной танцплощадке уже покой, приглушенный свет и неторопливое танго — силуэты обнявшихся парочек медленно раскачиваются под музыку. Кое-где уже дошли до поцелуев. На деревянной эстраде — оркестрик из четырех музыкантов: ударник, электрогитара, бас, саксофон.

Санек-Чкалов, Олег и Адмирал чинно устроились на лавочке у забора танцплощадки. На других лавочках жмутся друг к другу красивые колхозные девушки.

— Бог не фраер! — мечтательно констатирует Санек-Чкалов. — Двадцать лет назад на Колыме если бы кто-нибудь мне сказал, что вокруг меня будет столько красивых телок, я бы плюнул в его наглую зэковскую рожу!

— Сидел, что ли, летчик? — интересуется Олег.

— Не переживай, теперь все в порядке, у меня крупный охранный бизнес. Но только здесь, пацаны, я снова чувствую себя человеком!

Очень живая, подвижная девушка с гибкой талией и шаловливыми глазками останавливается рядом с Олегом.

— Мужчина, вы танцуете?

— Иди, солдат, воюй! — рокочет Адмирал. — Противогаз с собой? Ствол не заржавел?

Они танцуют, девушка с шаловливой талией приближает к Олегу лицо и жарким шепотом со значением сообщает:

— Я библиотекарша! Из колхоза. А вы первый день только?

Именно в эту секунду Олег видит за оградкой Лену Волкову, которая с подругой Официанткой идет домой, стараясь не смотреть в сторону танцплощадки.

Олег извиняется перед Библиотекаршей, выбегает за ограду, хватает Лену за руку. Подруга испуганно убегает.

— Как вам не стыдно! Вы пьяны! — громко говорит Лена.

— Прикажите, я протрезвею, — пытается быть серьезным Олег.

— Зачем? Вы такой же, как все.

Лена вырывает руку и убегает вслед за Официанткой.

А Библиотекарша вдруг оказывается у Олега за спиной.

— Думаете, я на вас обиделась? Совершенно не обиделась.

— Извините, я думаю, вы все-таки обиделись! — не слишком вежливо останавливает ее Олег.

— Колхозные мы! С чего нам обижаться? А медсестру выбросьте из головы. Вам же лучше будет.

Пока Олег разбирается со своими дамами, две другие колхозницы берут на абордаж Адмирала и Санька-Чкалова.

— Мужчины, проводите нас домой! Мы волков боимся!

— Здесь есть волки? — лицо Адмирала мрачнеет, ибо наступает время совершения подвигов.

— Волков нет. Но бояться их надо! — смеются колхозницы.

— Остаешься в «читальном зале»? — спрашивает Санек-Чкалов Олега.

— Бросьте меня, ребята! — грустит Олег, глядя вслед медсестре Волковой.

— «Любовью дорожить умейте, — орет Санек-Чкалов. — С годами дорожить вдвойне! Любовь не вздохи на скамейке и не прогулки при луне!!!»

Библиотекарша без лишних церемоний обнимает Олега и просто-таки душит его пылким поцелуем.

— По... послушайте! Я... сегодня не расположен к агрессивному сексу, — пытается отбиться Олег.

— Я не агрессивная, я агрессивно-послушная.

— Вы мне лучше скажите, где живет персонал санатория?

— Опять вы... Не понравилась я, приходите завтра в клуб на репетицию хора! Вам ни одна не откажет — вы такой видный мужчина...

— А все-таки?

— Ладно, только я вам ничего не говорила. Помните, где рыбу ловят?

— Почему вы мне ничего не говорили? Чего вы тут все боитесь? — пытается расспросить Библиотекаршу Олег, но поздно. Прошептав последние слова, Библиотекарша тут же убегает.

Олег же возвращается к пруду. Подходит к воде. Сует руку в воду — пытается зачерпнуть — и вытаскивает окуня. Ставит себе короткий и точный диагноз:

— От набрался!

Он кое-как перелезает через забор и оказывается у пятиэтажного кирпичного дома с вывеской «Общежитие № 6». Дергает ручку входной двери — заперто. Во всем доме светится лишь одно окно на первом этаже. Олег подбирается к окну. Стучит. Окно открывается, на улицу выглядывает полураздетый Петрович.

— Олег Николаич, вы-то здесь как оказались? Сюда отдыхающим нельзя.

— Девушку ищу!

— Олег Николаич, не положено так. Подписку давали?

— Давал.

— Читали, что подписали?

— Нет.

— А там черным по белому написано: «Вступать в сношения с персоналом в нерабочее время запрещается!» Идите-ка вы лучше спать. У нас за нарушение режима выселяют в двадцать четыре секунды. С конфискацией имущества путевки.

— Не понял! У вас тут режимное предприятие, что ли? — растерянно спрашивает Олег.

— Конечно! Режим на отдыхе — первейшее дело! — смеется Петрович.

Ничего другого не остается кроме как влезть на ближайшее дерево и провести ревизию окон. Где-то негромко работает радио. Бьют куранты. Потом начинается гимн Советского Союза — ноль часов, ноль-ноль минут.

Многие окна открыты — жарко. Олег напряженно вглядывается в их черные провалы — напрасно, ничего не разглядеть внутри. И вдруг в пятом или шестом окне от угла дома он видит Лену. Она стоит у окна обнаженная, одна, смежив веки, словно бы загорает в лунном свете. Зеленое русалочье тело с мальчишеской грудью.

— Лена... Лена... — шепотом зовет Олег.

Она открывает глаза — видит Олега, захлопывает окно, задергивает штору. Тут же раздается лай собаки. Овчарка облаивает дерево, на котором Олег сидит. Из-за деревьев выходят Дружинники с красными повязками.

— Извините, ребята, — виновато говорит Олег. — Лунатик я. Иногда по деревьям лазаю во сне. Спасибо собачке — разбудила...

А утро начинается с бодрящих звуков аккордеона. Лужайка перед главным корпусом заполнена отдыхающими, товарищ Фролов под аккомпанемент аккордеона проводит с ними физзарядку.

Олег просыпается, заслышав музыку, скашивает глаза на соседскую кровать. Постель Санька-Чкалова девственно не тронута. В открытые окна светит солнце, поют птицы. Олег вскакивает, торопливо сует ноги в брюки, бежит к дверям. Птичка в окне провожает Олега нежным щебетанием.

Его спина принимает удары струи душа Шарко. Олег поворачивается, струя воды ударяет ему в грудь.

— Сегодня я трезвый и серьезный, — кричит Олег, пытаясь перекричать грохот воды. Он видит тень со шлангом в руках, которая продолжает процедуру массажа. — Ну, пожалуйста, выключите воду! Очень прошу! Все отведенное мне время мы лучше будем разговаривать и знакомиться!

Струя воды уходит вниз, медсестра выключает воду, снимает очки и говорит:

— Молодой человек! Снявши штаны, поздно знакомиться с дамами!

Олег видит перед собой женщину лет пятидесяти с лицом строгой учительницы.

— Простите... А где Елена Ивановна?

— Отдыхает! У нее ночная командировка.

— Ночная командировка? На что вы намекаете?

— Елена Ивановна убывает на освоение целины!

Санек-Чкалов с трудом пересекает столовую, добирается к столу почти на четвереньках. Щеки у него ввалились, губы — серые, вокруг глаз — синие круги, похожие на очки. Огорченный Олег между тем сидит за столом и пытается завтракать.

На столе сметана, в которой стоит ложка. Соки в кувшинах. Икра черная и красная — в икре тоже стоят ложки. Блины. Заливной язычок. Жареный хлеб, мед, три вида джема. На мангале с горячими углями — сковорода, на ней яичница с беконом.

Санек-Чкалов падает на стул. Печально закрывает глаза. Говорить ему трудно.

— С-старик, я д-думаю, колхозы отменили правильно! Воздушный бой вчистую про-и-гран. Вынос тела отменяется в связи с отсутствием тела.

— Адмирал-то где? — любопытствует Олег.

— Н-нет больше с нами А-адмирала-а. Останки лежат в н-номере и п-просят сметаны. Будь другом, зак-кажи... четыре стакана. Организму нужны белки!

Очередное объявление Фролова прерывает душераздирающую исповедь Санька-Чкалова.

— Товарищи, прослушайте объявление! Мы предлагаем самым отважным отправиться вместе с нами на покорение целины! Желающие — записывайтесь!

— На целину поедем?! — торопится спросить Олег.

— Олег... т-ты че? Дай пережить нок-даун! Пойдем лечиться, а?!

Тропинка, вьющаяся через бурьян, приводит их к дыре в заборе. Оба ныряют в дырку и оказываются...

...и оказываются рядом со стекляшкой. Стоит у проселочной дороги пивной павильон! На стекле витиеватая надпись «Пиво» и соблазнительная кружка с упомянутым напитком. Колесный трактор, телега с лошадью и отдельно пасущаяся коза украшают пейзаж.

В стекляшке дымно, накурено, шумно. Приблатненные пацаны, похожие на группу «Лесоповал», наигрывают на гитарах. Полки уставлены винами, популярными в 60-е годы, сигаретами «Лайка», «Прима», «Дымок». На витрине дешевая закуска: плавленые сырки и килька в томате. Цены и ценники из 60-х годов. Два традиционных плаката: «Требуйте долива после отстоя пены», «Приносить и распивать спиртные напитки строго воспрещается». На деревянной бочке узористая надпись паяльником «Пиво «Жигулевское» и кран, которым лихо пользуется буфетчица Клава. Из бочки на улицу уходит шланг, который... ползет по земле и попадает в цистерну с надписью «Хайнекен».

— Наконец-то и у нас научились делать пиво! — гордо отмечает Санек-Чкалов.

Оба с дюжиной пивных кружек уже пристроились к мраморному столику.

— Точно такая стекляшка была прямо напротив нашего института! — припоминает Олег.

— Возьмите воблу, мормышки хуевы! — кричит от прилавка Клава.

— Клав! Ну ты и пену гонишь! — орет мгновенно оклемавшийся Санек-Чкалов. — Стиральный порошок, что ли, добавляешь?

Лесоповальские пацаны окружили усатого Запорожца. Запорожец в пижаме, тюбетейка на лысой голове. Усы — роскошные, висячие.

— Дите она, ваша Клавка, — басит Запорожец. — Я бы ей показал, как настоящую пену гнать. Я на пене свой первый «лимон» сделал!

— А остальные?

— Принцип тот же — торгуешь воздухом! — Запорожец поднимает кружку и перемещается поближе к Олегу. — Я до вас два раза в год выживать езжу. Хохол я, а выживать езжу к москалям, ха-ха. В мени на Украйне удвоение личности. Конечно, я разумию, шо господин Петлюра — народный герой. Но душа-то помнит, якая он сволочь и душегуб. А герой — Чапаев!

— Любимая забава — лечить историю! — отзывается Олег.

— Устал я с того жовто-блакитного удвоєння, ей-богу. Был главным конструктором, теперь усы отрастил, горилкой торгую! Може хочете попробовать?

Запорожец вынимает из кармана пижамы четвертинку горилки. Тут в стекляшку входят Фролов и Милиционер двухметрового роста — вылитый дядя Степа, очень добрый. Форма — из 30-х годов.

— Привет, дядя Степа! — кричит Клава.

Дядя Степа мило кланяется, после чего укоризненно смотрит на блатных Лесоповальцев, аккуратно берет обоих за шиворот и вежливо выводит на воздух. Фролов провожает его соответствующим комментарием:

— Правильно. Таким не место в нашей действительности.

— Не гужуйся, хлопчик! — Запорожец замечает огорчение Олега и пытается его успокоить. — Тетя Клава и дядя Степа тута из одной и той же ж колхозной самодеятельности.

Сказав это, Запорожец начинает разливать горилку по стаканам.

— Ради Бога извините, что отрываю, пару слов тет-а-тет! — подходит к Олегу Фролов.

Почему-то за столиком Фролову говорить неудобно. Выходят из стекляшки. На них внимательно смотрит коза.

— Если в первом акте появилась коза, значит во втором вместо пива будем пить молочные коктейли! Правильно? — веселится Олег.

Фролов молчит.

— Что-нибудь случилось?

— Случилось, — сдержанно роняет Фролов.

Олег вздрагивает.

— В Москве?

— Да нет, не волнуйтесь. Нелепица какая-то. Охрана сообщила, вы лезли через забор, ломились в двери, подглядывали в окна женского общежития. Мне даже неудобно говорить... Кто-кто, а мы-то прекрасно понимаем проблемы половозрелых мужчин. В вашем распоряжении, дорогой Олег Николаевич, пятьдесят так называемых колхозниц, любые окна и какие угодно спальни. Вас интересует подглядывание? Нет проблем. Устроим в лучшем виде — и окна, и девушек. С подзорной трубой и без. Только скажите!

— Глупости, — раздражается Олег. — При чем тут подглядывание?

— Для легкомысленных, извините, курортных романов у нас создан целый колхоз. А вот девушек из персонала убедительная просьба не трогать, — твердо говорит Фролов. — На их обучение потрачено два года и сумасшедшие деньги. Они живут в особом мире, в особом моральном климате. Для вас, московской телезвезды, это пустячок, а для нас, извините, крушение устоев. Не разрушайте, пожалуйста, того, чего не строили...

Вечером того же дня по степной дороге мчатся пять грузовиков, заполненных молодежью, и бензовоз. Над машинами развеваются красные флаги. Гремит песня, которую поют Молодые люди:

Едем мы, друзья,
В дальние края!
Станем новоселами
И ты, и я!

В кузове основательно трясет. На лавке сидят человек шесть, среди них Олег. Здесь же свалены мешки, лопаты, мотыги, топоры, чайники, кастрюли, керосиновые лампы, разобранные кровати, матрасы, одеяла, палатки и прочая хозяйственная утварь.

Одежда у всех одинаковая: сапоги кирзовые, ватники, рубашки фланелевые, кепки.

В кабине соседней машины едет Лена. Прижала к груди медицинский чемоданчик. Машина загружена медицинским оборудованием: палатка, лежаки, операционная лампа, шкафчик для лекарств, боксы-стерилизаторы и прочее.

В последней машине колонны с наслаждением распевает вместе со всеми Фролов.

Колонна останавливается посреди голой степи, у одинокого трактора ДТ-55. К трактору подцеплены плуги, вокруг ни одной живой души. Вдалеке — еще целая армада тракторов. Солнце близится к горизонту. Молодежь спрыгивает на землю.

— «Я знаю, город будет, я знаю — саду цвесть, — декламирует Фролов, — когда такие люди в стране советской есть!» Клянемся партии и правительству построить здесь город Целиноград!

— Клянемся! — хором отвечает Молодежь.

— Уважаемые телезрители! — имитирует воображаемый телерепортаж Олег. — Всего через какие-нибудь сорок лет именно я и именно с этого места буду вести репортаж об открытии новой столицы Казахстана — Астаны.

— Тысячелетняя целина! — продолжает декламацию Фролов. — В последний раз тебя будили копыта Чингисхана! Теперь мы нарушим твое хроническое целомудрие. Да здравствует праздник первой борозды! Время, вперед!

— Вперед, время! — хором кричит Молодежь. — Ура!

— Я предлагаю доверить первую борозду нашему комсомольскому вожаку Олегу Зимину! — объявляет Фролов.

— С детства мечтал стать вожаком, да еще комсомольским! Но все как-то не получалось. Теперь не поздновато? — вопрошает Олег не без сарказма.

— Выборные должности в комсомоле, товарищ Зимин, можно занимать хоть до пенсии! — бодро рапортует Фролов.

Олег залезает в кабину. Прямо перед его глазами мигает светящийся указатель: «Нажмите красную кнопку». Механический голос тарабанит в ухо:

— Нажмите красную кнопку! Нажмите красную кнопку!

Олег нажимает, ревет мотор. Механический голос продолжает инструктаж:

— Расслабьтесь и ничего не трогайте! Ничего не трогайте!

— В чем дело, я умею трактором управлять! — возмущается Олег.

— Даже и не думайте! — отвечает Механический голос. — Расслабьтесь и ничего не трогайте!

Рычаги в кабине сами задвигались. Трактор ползет к горизонту на фоне удивительно живописного заката. За трактором остается картинно вывернутая борозда. Следом бегут восторженно кричащие молодые люди.

Олег оглядывается, видит одинокую фигурку Лены вдалеке, спрыгивает с трактора на ходу. Его место тут же занимает какой-то молодой человек.

Вдоль первой борозды он идет к Лене. Борозда кажется линией, их соединяющей, на дикой и пустынной земле.

— Простите. Мне, кажется, нужна медицинская помощь, — говорит Олег.

— Молчите. Ваши шутки неуместны. Какая красота! Первая борозда... Каждый раз волнуюсь и почти плачу, — негромко отвечает Лена.

— Это же аттракцион, Лена! — осторожно говорит Олег. — Борозда наверняка пластмассовая, через час ляжет на место — и следующая группа отдыхающих приедет «поднимать целину». Разве не так?

— Борозда, может быть, и пластмассовая, а чувства она вызывает настоящие! — сдержанно, но очень уверенно отвечает Лена. — Это для вас аттракцион! А для меня — памятник моим предкам!

— Да?

— Да!

Ослепительная молния бьет в стоящий поодаль бензовоз. Он вспыхивает. Рядом с огнем — пять грузовиков.

На лице Лены Олег видит непередаваемое отчаяние. И вдруг неожиданно для себя бросается к бензовозу. Почему? Неужели заразился наивностью девочки с красным значком на груди? Или собственные рефлексы сработали? А ноги уже несутся к кабине бензовоза, и в замке зажигания торчит ключ, и руки хватают руль...

Бензовоз мчится в степь. Олег на ходу выпрыгивает из машины. Машина сама несколько секунд движется по прямой и взрывается вдалеке от лагеря. Костер на колесах движется по степи. Останавливается. Гаснет.

К Олегу бегут люди. Первой его обнимает Лена.

— Вы целы? Боже мой, зачем вы это сделали?

— Могли рвануть соседние машины. На моем месте так поступил бы каждый.

— Не паясничайте, вы же знаете, что это аттракцион!

— У меня было ощущение, что сегодня на вашем аттракционе пьяный электрик.

— У нас это исключено.

— Тогда скажу правду. Я понял, что надо как минимум совершить подвиг, чтобы вам понравиться!

Она вдруг отталкивает его и делает вид, что осматривает испачканное сажей плечо.

— Вам повезло. Ни одной царапины.

Олег видит приближающегося Фролова.

— Вы герой, Олег Николаевич. Но все-таки рисковать собой не следовало.

— Могла погибнуть Елена Ивановна, — спокойно глядя Фролову в глаза, произносит Олег.

Лена отворачивает лицо.

Фролов внимательно смотрит на Олега, на Лену, опять на Олега, снова на Лену...

— Я думал, вы спасали совхозное имущество... — со значением произносит Фролов.

— Разве человек, товарищ Фролов, не главное наше богатство? В том числе и совхозное? — насмешливо спрашивает Олег.

Вместо ответа Фролов резко меняет тему разговора.

— Товарищи, надо срочно ставить палатки! Начинается ветер!

Возникает сильный ветер — он треплет палатки, волосы, одежду. Мгновенно темнеет. И вот уже светятся в ночи шесть или восемь палаток. Почему светятся? Потому что горят внутри палаток керосиновые лампы. А люди, находясь внутри, не думают или не помнят, что снаружи их можно увидеть, как в театре теней. В ночи завывает ветер.

Олег подходит к палатке с красным крестом, смотрит на силуэт Лены. Откидывает полог, входит. Две тени стоят рядом. Слышны голоса.

— Мне нужна медицинская помощь. Почему вы мне не верите? — это Олег.

— Я вам верю... — это Лена.

Две тени сливаются в одну. Можно заподозрить поцелуй. В ту же секунду на палатку обрушивается ливень, мгновенный и полноводный — как из ведра.

Непонятно каким образом возникает поток воды, устремляется на палатку Лены. В палатке гаснет свет.

Они выскакивают из палатки. Натыкаются на фигуру в брезентовом плаще с капюшоном. Очень похоже на силуэт монаха из средневекового фильма. Капюшон скрывает глаза. Дождь. Черный силуэт. Каменные губы Фролова выглядывают из темноты капюшона.

Лена растеряна. Резко поворачивает назад, возвращается в палатку. Фролов обращает к Олегу укоризненное лицо.

— Олег Николаевич. Медсестре Волковой завтра на работу. Спать ей осталось три часа двадцать минут.

— Она взрослый человек, товарищ Фролов!

— Она-то взрослая. А вот вы, Олег Николаевич, ведете себя, ну прямо как ребенок. У нас же был с вами разговор...

— Какой вы неромантичный человек. Не действуют на вас ни пожар, ни наводнение!

— Привычка, Олег Николаевич! У нас во всех павильонах замечательные спецэффекты.

Фролов достает радиоустройство из-под плаща, шепотом произносит в микрофон:

— Центральная, отключи «Целину».

Дождь и ветер тут же прекращаются. Зажигается дежурный свет — мутные лампы в металлических абажурах.

Олег обнаруживает, что стоит посреди огромного ангара, похожего на кинематографический павильон. Вдоль стен висят тряпки, на которых намалеваны и степь, и армада тракторов, и восхитительный закат. Впрочем, в отсутствие специального света тряпки отнюдь не кажутся восхитительными. Посреди ангара виднеются грузовики, расставлены палатки. В палатках на матрасах спят люди. Виднеется обгоревший бензовоз. По периметру павильона стоят мощные вентиляторы-ветродуи.

— Да-а, — слегка опешив, подает голос Олег. — Эта штука посильнее «Фауста» Гёте!

— Тихо, люди спят, — шепчет Фролов. — Я знал, что вам понравится. Полюбуйтесь, вдруг что-нибудь пригодится для репортажа. А я должен обратно включить «Целину» — не дай Бог кто-нибудь проснется! Центральная, верни «Целину» в стандартный режим.

Завертелись лопасти ветродуев. Из-под потолка брызнула вода. Погасли дежурные лампы.

Дождь. Ветер. Натуральная целина кругом.

— Классная работа, — качает головой Олег. — Значит, и бензовоз не горел?

— Почему же не горел? Горел. На нем система газовых горелок, имитатор взрыва, шумовая аппаратура. Убедительная игрушка, не правда ли?

Олег молчит. Героический порыв к бензовозу выглядит несколько странно в свете вышеизложенного. Фролов обнимает его за плечи и мягко провожает в темноту.

— Надеюсь, вы с удовольствием будете вспоминать свой сегодняшний подвиг. Видеокассету положат вам в тумбочку. Дверцу в стене видите? Это служебный выход. От него до вашей палаты — двести метров по аллейке.

— Как двести метров? Мы же полдня сюда добирались?!

— По кругу, мой дорогой, по кругу! — улыбается Фролов. — Доброй вам ночи, Олег Николаевич!

Выйдя из маленькой дверцы в белой стене, Олег оказывается в Парке. Раннее утро, поют птицы, сияют белизной скульптуры, вокруг ни души. Олег в обгорелом ватнике, кирзовых сапогах, грязный и мокрый шагает по солнечным аллеям.

Грязная одежда валится на паркетный пол. Олег идет в душ.

Санек-Чкалов лежит в своей кровати. Открывает похмельные глаза.

— Все. Сегодня никаких плановых мероприятий. Отдых на природе. Согласен?

— У меня возникли подозрения по поводу местной природы, — из душа отвечает Олег.

— Братан! Что бы ни было, водка и бабы здесь настоящие! Сам проверял! А в остальном — зона как зона.

Бесшумно открывается дверь. Входит Елизавета.

— Грязную одежку позвольте забрать?

— Елизавета Петровна! Я определился со своей биографией... — прикрывшись полотенцем, Олег выходит из душа.

— Да? — приветливо спрашивает Елизавета. — И кем же вы решили стать?

— Генеральным секретарем ЦК КПСС! — довольно хладнокровно проговаривает Олег. — Причем немедленно!

— Чудненько! — одобряет его выбор Елизавета. — Вытирайтеся. Я сейчас все приготовлю!

— Что вы приготовите?

— Как что? — удивляется Елизавета. — Внеочередной пленум ЦК КПСС!

Тут с криком: «Простите, Родина зовет!» — Санек-Чкалов вскакивает с кровати и бежит в туалет. В туалете его выворачивает, но Олег не обращает на звуки внимания, потому что уже стоит перед зеркалом и взыскательным взором рассматривает в зеркале новый костюм. Вокруг него вьется Елизавета.

— Господи! Родной вы наш! Минуточку подождите, я нагрудный знак лауреата Ленинской премии принесу! А Героев Труда вам сколько взять? Четыре штуки хватит?

— Не будем мелочиться — несите шесть! — вздыхает Олег.

Открывается дверь. Двое рабочих в синих комбинезонах вносят столик, на кото-

ром стоят восемь телефонов цвета слоновой кости с металлическими гербами СССР на дисках.

— Спецсвязь куда вам поставить?

Почему-то при выходе в коридор у Олега сама собой изменяется походка. Видимо, шесть нагрудных знаков Героя Труда и один лауреатский с профилем Ленина воздействуют на любую психику.

В коридоре Олега уже дожидаются. Двое в штатском. Стойка «смирно» и доклад:

— Начальник личной охраны генерал Ворожилов!

— Личный телохранитель полковник Бурденный!

— Вольно. Желаю немедленно принять душ Шарко из рук ударника труда Волковой Елены Ивановны!

— Товарищ Генеральный секретарь! Маршруты вашего передвижения утверждает Политбюро. А мы только обеспечиваем безопасность! В расписании дня встреча с гражданкой Волковой не значится!

— Плевать!

Олег мечется по знакомому коридору то туда, то сюда. Мечется он, потому что обнаруживает: все до единой двери теперь заперты.

— Никак невозможно плюнуть, товарищ Генеральный секретарь, — суетится Ворожилов. — По маршруту вашего движения заложены кирпичом двери, заварены автогеном люки и снайперы расставлены на крышах!

— А водолазы в пруду? — вопит Олег — Почему я должен напоминать? Преступная халатность! Молчать! Равняйсь! Смирно! Вы уволены! Кру-гом! Исполнять, мать вашу! Шагом марш!

Ворожилов покорно склоняет голову и строевым шагом уходит прочь по коридору.

— Пошли со мной! — командует Олег Бурденному.

Он стремительно движется по коридору к знакомой двери с табличкой «Физиотерапевтический кабинет». Открывает дверь и... видит за дверью строительную площадку.

— Извините, товарищ Генеральный секретарь, — торопливо докладывает Бурденный. — В помещении душа обнаружены подслушивающие устройства иностранного производства.

— Почему Генеральный секретарь не может принять душ Шарко?! — орет Олег.

С доброй улыбкой на лице, как бог из машины, в дверях кабинета возникает Главврач.

— Да ради Бога, о чем вы говорите! У нас в отделении еще семнадцать душевых. Но вас, между нами говоря, интересуют не медпроцедуры, а медперсонал!

— Вы как говорите с Генеральным секретарем?

— Простите, Генеральному секретарю подготовлена интересная и разнообразная программа, — вежливо напоминает Главврач. — Его ожидает парад на Красной площади и обед с американским президентом. Но в его программе нет и не может быть Лены Волковой!

— Это мы еще посмотрим! — раздражается Олег.

— И смотреть нечего, — пожимает плечами Главврач. — Плохо же вы себе представляете нашу систему. В том-то ее сила, что за аморалку Генсек отвечает точно так же, как любой рядовой член партии.

— Да я не был и никогда не буду членом вашей партии.

— Ваша правда, — с безукоризненным терпением отвечает Главврач. — Вы не член — вы ее Генеральный секретарь!

С этими словами Главврач покидает физиокабинет. Олег снимает пиджак с геройскими медалями, швыряет его на подоконник.

— Спасибо за службу, полковник. Доспехи Генерального секретаря нам больше не понадобятся.

— Молодец! — хвалит его Бурденный. — Сколько у нас было Генеральных секретарей, ни один так с нашим толстопузым не разговаривал.

— Полковник, я смотрю — ты нормальный человек. Помоги найти девушку. Здесь она работала, медсестра Волкова Елена.

— Твою Прекрасную Елену сейчас песочат по полной программе на собрании трудового коллектива!

— Где? Где собрание?

— Красный уголок, третий этаж административного корпуса.

— Спасибо. Ты настоящий мужик, полковник.

— Я такой же полковник, как ты Генеральный секретарь. Тридцать лет в Малом театре проработал, между прочим, народный артист России.

— Извини, я думал, ты просто ряженый.

— У нас ряженые хулиганов в пивной изображают. А полковника Девятого главно-

го управления КГБ надо играть хорошо. Тут самодеятельностью не отделаешься, — не без гордости объясняет Бурденный.

Осторожно отворив дверь корпуса с табличкой «Административный корпус. Только для персонала», Олег попадает в длинный коридор с многочисленными дверями. Двери пронумерованы, снабжены табличками типа: «Бухгалтерия», «АХО», «Отдел кадров» и т.п.

Стенгазета на стене привлекает внимание Олега. Она огромна — три соединенных ватманских листа. Разрисована от руки, статьи частью написаны каллиграфическим почерком, частью напечатаны на машинке. Стенгазета называется «Ваша Правда». Во всю длину броский заголовок: «Сегодня иностранцу даст, а завтра — Родину продаст!» Фотомонтаж — к лицу Лены пририсовано тело полуобнаженной дивы, которая сидит на коленях у толстого носатого дяди Сэма. Как водится, на голове у дяди Сэма цилиндр-флаг, в зубах — сигара.

Олег срывает газету, в сердцах комкает ее и бросает на пол. В конце коридора находит искомое — дверь с надписью «Красный уголок».

Дверь открывается, и перед глазами Олега предстает небольшой зал со сценой. На сцене стол под красной скатертью, на столе графин. В президиуме Фролов, Петрович, две пожилые женщины, строгие и скорбные профсоюзные активистки. Сбоку, на отдельном стуле, низко опустив голову, сидит Лена.

Над сценой вывешен транспарант: «Твое лицо — лицо коллектива!» Зал заполнен сотрудниками в рабочих халатах, которые пришли на собрание прямо со смены. Затейник Фролов наклоняется к микрофону.

— А теперь от цеха холодных закусок слово имеет подавальщица первой категории Анциферова Ирина.

Гражданка Анциферова послушно поднимается с кресла и читает по бумажке:

— Дорогие товарищи! Все, как один... в нашем це... хе... ху... хо... Нашего, значит, цехо... Сергей!

— ...Александрович! — цедит сквозь зубы Фролов.

— Сергей Александрович! — жалуется докладчица Анциферова. — Тут неразборчиво!

— ...у, — проясняет текст Фролов.

— У! Точно, — радуется Анциферова. — Цеху... холодных закусок возмущены до глубины души недостойным поведением коллеги, который нарушил наш моральный кодекс. Кола... Колабора... Ну и почерк. Ни хрена не понятно.

— Непонятно — говори своими словами! — требует Фролов.

— Я и скажу по-простому, по-рабочему! Это что же получается, дорогие товарищи? Ей можно, а нам нельзя? Мне, может быть, тоже хочется. Так хочется, аж зубы скрипят. Я же терплю. А она что себе позволяет? Это на переднем-то краю!

— Если на переднем краю такое творится, — заявляет Петрович, — того и гляди, на заднем краю тоже начнут себе позволять!..

— Ближе к делу, Анциферова! — вмешивается Фролов.

— А я и так уже близко. Кончаю! Так что я говорю: бардак получается, женщины!

— Конкретнее, Анциферова. Какие будут предложения?

— Холодные закуски за то, чтобы выговор. Строгий. И с понижением.

— Волкова, ты чего глаза прячешь? Ты подними голову. Посмотри в глаза родному коллективу. Имела смелость натворить — имей смелость держать ответ. Товарищи, кто еще хочет выступить?

— Я! — громко объявляет Олег.

Все оборачиваются. Олег легко взлетает на сцену.

— Дорогой коллектив! Чтобы сохранить тебе лицо и избавить от лица, от которого ты все равно решил избавиться, я беру это лицо на поруки. А точнее, на руки! — он прямо со стула поднимает Лену на руки, поворачивается лицом к залу и укоризненно говорит: — По-моему, вы, ребята, чересчур заигрались.

В зале наступает гробовая тишина. Олег несет Лену к выходу. Глаза Лены наполняются слезами. Дружинники у дверей смыкают плечи. Там, у заслона Дружинников, Олег слышит голос Фролова:

— Олег Николаевич, а я считал, что у нас с вами достигнуто взаимопонимание. Поставьте девушку на пол!

— Ставят вещь, это, во-первых, — не оборачиваясь, комментирует Олег. — А во-вторых, пошел ты знаешь куда!

Выкидывают Олега на улицу, надо отметить, довольно лихо и профессионально. Дверь с надписью «Служебный вход» открывается, Олег вылетает из темного проема и грохается носом в цветочную клумбу. Выкарабкавшись из чернозема, круто разворачивается и бросается обратно. Дверь захлопывается перед самым его носом. Олег колотит в нее кулаками.

— Откройте! Немедленно! Я вас на куски разнесу!

Дверь открывается, на пороге возникает Фролов.

— Что вы здесь устраиваете, Олег Николаевич? Постыдились бы. Опять пьяны?

— Кто пьян?

— Да от вас за версту несет.

— Я хочу немедленно видеть Лену. Понятно?

— Проходите.

Фролов сторонится, Олег бросается внутрь и попадает в крепкие руки Дружинников. Ему умело закручивают руки, заводят их за спину и вздергивают вверх. Олег вынужден согнуться.

— Руку сломаете, уроды!

Фролов заводит кисть еще выше, отчего Олег почти упирается носом в землю.

— Спокойнее, Олег Николаевич. Никто вам ничего ломать не собирается. А вот безобразничать не позволим! — устало роняет Фролов.

Сидящая в приемном покое Клавдия Федоровна слышит сдавленные стоны. Поднимает голову от стола. Видит Дружинников и Фролова, которые ведут согнутого в три погибели Олега, лицо которого побагровело от прилива крови.

— Что, сынки? — как ни в чем не бывало спрашивает Клавдия Федоровна.

— Главный у себя?

— Только вернулся. Велел не беспокоить, касатики.

— А ты побеспокой, — заявляет Фролов. — Видишь, какое дело?

— Зачем мне видеть то, что не положено? — вежливо спрашивает Клавдия Федоровна.

За все время разговора она ни разу не переводит глаз в сторону Олега, хотя он неотступно буравит ее взглядом. Напрасно. Клавдия Федоровна как будто его не замечает. Он для нее — пустое место. А вот к телефонной трубке она испытывает прежнее почтение.

— Але? Анатолий Анатольевич, товарищ Фролов по неотложному делу, — она слышит ответ, зажимает трубку и шепотом говорит Фролову: — У вас три минуты. Больше нельзя. К нам инвесторы едут.

Фролов и Дружинники вталкивают в кабинет Олега — руки заломлены, лицо почти упирается в пол, глаза налиты кровью. Главврач некоторое время в полной растерянности смотрит на них, выскакивает из-за стола.

— Вы что тут себе позволяете! Что происходит?

— В состоянии сильного алкогольного опьянения отдыхающий Зимин пытался сорвать собрание трудового коллектива, — по-военному четко докладывает Фролов.

— Отпустите его!

— Под вашу ответственность?

— Немедленно!

— Уверены, что справитесь один? — интересуется Фролов.

— Товарищ Фролов, вы свободны!

Олега отпускают, он, с трудом превозмогая боль, выпрямляется.

Дружинники и Фролов нехотя покидают кабинет.

Главврач бросается к Олегу, помогает ему добраться до кресла.

— Олег Николаевич! Бога ради, извините! — извиняющимся голосом продолжает Главврач. — Садитесь в кресло. Чай, кофе? Капельку коньяку для снятия стресса?

Не дожидаясь ответа, достает из сейфа рюмки, бутылку, коробку конфет, лимончик нарезанный. Разливает. Голос его при этом не умолкает ни на секунду, журчит, обволакивает, успокаивает...

— Кошмар! Ничего, ничего, уже все позади! Еще раз приношу глубочайшие извинения за действия наших сотрудников. Если можете, поймите и вы их точку зрения. В окружающем нас бардаке они пытаются защитить островок дисциплины и порядка.

— Какими методами? — осторожно возмущается Олег.

— Как всегда, доступными! — вздыхает Главврач. — Поймите, Олег Николаевич, это же нормальная реакция любой системы. Пока вы не нарушаете правил — все в порядке. Но если нарушили... Вы же не будете, например, отрицать, что пили?

— Здесь, по-моему, все пьют!

— Да. А потом срывают собрание трудового коллектива!

— Прошу прощения, по-моему, у вашего коллектива слегка поехала крыша!

— Ничего подобного. Мы не пуритане, мы все понимаем, но для этого — колхоз. Там — пожалуйста. Здесь — никогда.

— Там — бордель, а здесь — монастырь?! — не без удивления спрашивает Олег.

— Если под монастырем понимать место, где вы очищаетесь от скверны и возвращаетесь к истинным ценностям, тогда да, у нас монастырь! — торжественно объявляет Главврач.

— Никак не могу въехать: у вас монастырь при публичном доме или публичный дом при монастыре?! — не выдерживает Олег.

— Грубость возникает при отсутствии аргументов, — подчеркнуто вежлив Главврач. — А по-рабоче-крестьянски говоря, что вы можете дать Волковой? Мы же ей дали бесплатное образование! Бесплатное жилье! Бесплатное медицинское обслуживание! Право на труд! Обеспеченную старость, в конце концов. Люди веками мечтали о светлом будущем — черт побери, мы его построили!

Олег давно отвык от подобной риторики. На какое-то время он даже решает, что Главврач его разыгрывает. Делает вид, что понял юмор, насмешливо уточняет:

— На американские деньги? В одном отдельно взятом Парке?

— А хоть бы и так! История осудила построение социализма коммунистическими методами. Но никто не доказал, что социализм нельзя построить рыночным путем!

— Первая попытка стоила сорок миллионов жизней. Интересно, во что обойдется вторая?

— Что ж это такое, а? Как только господам демократам мешают трахнуть бабу, так сразу вспоминают тридцать седьмой год, Берию и НКВД!

— Как только с приличной девушкой пытаешься познакомиться, так товарищам коммунистам тут же аморалка мерещится!

— Ах, у вас не аморалка, у вас высокие чувства. Так сказать, серьезный курортный роман пожилой телезвезды и девочки из провинциального санатория. Утром в слезах они прощались на вокзале! А теперь ответьте серьезно, Олег Николаевич, ответьте не мне, а самому себе: вы готовы взять на себя ответственность за жизнь этой девушки?

Приходится признать: Главврач искренне верит в то, о чем говорит. Но он еще не закончил. Конец темпераментной тирады Главврача ставит Олега в тупик.

— Другими словами, вы возьмете медсестру Волкову в жены? — жестко спрашивает Главврач.

Вопрос застает Олега врасплох.

Что делает истинный россиянин, когда его обидели? Правильно: наливает, выпивает и закусывает! Где? Да где угодно! С кем? А с кем угодно!

Лучше с друзьями.

И вот полыхает походный костерок. Скатерть-клеенка, она же скатерть-самобранка, лежит на земле. На скатерти — простой и знакомый натюрморт: трехлитровая бутыль с самогоном, разломы черного хлеба, лук, помидоры, огурчики, шмат сала, перочинный нож. Вокруг — охотники на привале. Олег не в духе, собутыльники, наоборот, сострадают.

— Олежка! — восклицает Санек-Чкалов. — Ну что ты сидишь, как отмороженный. Хочешь, я тебе песенку спою?

Заправлены в планшеты космические карты.
И штурман уточняет в последний раз маршрут.
Давайте-ка, ребята, закурим перед стартом,
У нас еще в запасе четырнадцать минут...

— Ты пей, штурман, пей! — уговаривает Адмирал. — Гаси огонь! А нос не вешай. Сейчас досидим, допьем, потом выйдем на вероятного противника и оторвем ему главный калибр по самые помидоры!

— Да бросьте вы, ребята! — казнит себя Олег. — Это я — старый козел без тормозов! Впутал девку в историю...

Санек-Чкалов с ним категорически не согласен.

— Перестань ты себя казнить, а то до аэродрома не дотянешь. Главное — закусывай!

— Полундра! Свистать всех наверх! — поднимает голову Адмирал.

Авралит Адмирал неспроста. Увидел Лену Волкову, которая выходит из леса и идет к костру, растерянная, грустная. Подойдя, она негромко спрашивает Олега:

— Досталось вам из-за меня, Олег Николаич...

— Я за вас беспокоюсь, — теряется Олег.

— Чего обо мне беспокоиться? Завтра в прачечную переведут, через месяц уволят. Не убьют же.

— Вот и выпьем за свободу! — бодрит обоих Санек-Чкалов. — Извините, у нас только стаканы! И пьем по случаю самогон. Вам капнуть, Елена Иванна?

— Я вообще-то не пью... Но с вами... — она покорно принимает стакан и признается Олегу: — В третьем классе я была в вас влюблена, Олег Николаич...

— Сейчас-то вы в каком классе? — уточняет Санек-Чкалов.

— Сейчас мне двадцать один...

— Лена... простите... — с трудом подбирая слова, говорит Олег. — Я сегодня принес извинения руководству... За свое поведение. Мне обещали, что вас восстановят на работе. Посиделки у нашего костра могут вам дорого обойтись.

Лена смотрит на него — долго, растерянно. Спрашивает шепотом:

— Вы... вы меня предали, Олег Николаич?

— Я хочу вам помочь.

— Когда вы бросились к горящей машине, я вам верила. А сейчас, простите, не верю...

Она чуть не плачет. Санек-Чкалов вертится на месте, словно уж на сковородке. Вскакивает с огурчиком во рту.

— Адмирал, пошли прогуляемся, а?

— Что вы, что вы, сидите, отдыхайте. Это я пойду, — грустно говорит Лена, вставая с земли и отряхивая юбку. — Не буду вам мешать.

— Я вас провожу? — спрашивает Олег.

— Вы же дали торжественную клятву ко мне не приближаться...

Она берет его за руку и уводит в ночь. Туда, где в зеленовато-голубом лунном свете высится неподвижная рожь. Лена вбегает в лес спелых колосьев, поворачивается к Олегу. Глаза ее откровенны, они зовут...

— Лена, мы куда идем? — пытается сопротивляться Олег.

Слышит в ответ:

— Хочу побыть рядом... А спасать меня не надо. Спасение утопающих — дело рук самих утопающих. Вот этих самых рук...

Лена смежает веки, протягивает к Олегу руки так, словно собирается его обнять. Олег стоит безответный, неподвижный.

Лена открывает глаза. Опускает руки.

— Я так напугала вас на целине комсомольским задором?

— Да не в этом дело. Просто я вдвое старше вас.

— Ну и что? Я хотела тебя обнять еще там, на целине. Когда ты выбежал из огня! Я не хочу больше ждать. И пусть будет что будет! — шепчет Лена.

Лунная тень пробегает по ее лицу. Или это не лунная тень, а губы Олега?

А в спальном корпусе царят покой, благообразие и благолепие. Коридоры пусты. За столиком дремлет Дежурная. Олег на цыпочках проходит мимо. И хотя он движется бесшумно, Дежурная тут же открывает один глаз.

— Спите, спите, все в порядке, — успокаивает Олег.

— А я и не сплю!

Отвергнув это нелепое обвинение, Дежурная тут же закрывает глаза и снова начинает храпеть.

Олег входит в палату, закрывает за собой дверь на ключ, ключ оставляет в замке. Не зажигая свет, устремляется к окну. Открывает его.

Первый этаж высок. Внизу на перевернутом ведре стоит Лена. Она протягивает руки, Олег помогает ей взобраться на подоконник. Лена спрыгивает на пол, Олег обнимает ее.

— Ты вся дрожишь, — ласково шепчет Олег.

— Не обращай внимания... — Лена стоит, по-детски зажмурившись в ожидании поцелуя.

— Лен, посмотри на меня! — зовет Олег.

— Не могу...

— Почему?

— Не знаю.

Она начинает расстегивать кофточку. Глаза по-прежнему закрыты.

Именно в эту секунду раздается громкий и властный стук в дверь. Слышны голоса в коридоре.

— Заперлись, конечно! Немедленно откройте! Администрация! Товарищ Зимин, откройте дверь... Слесаря давай! Ломайте замок!

Удары в дверь приобретают техногенный характер. Невидимый слесарь явно пустил в дело стамеску и молоток.

— Тебе надо бежать... — Олег торопливо отрывает от себя Лену.

Она покорно снимает руки с его груди.

— Мне все равно.

— Лена, прошу тебя. Обещаю, мы завтра увидимся.

— Я их не боюсь.

— Пожалуйста! Не доставляй им радости унизить тебя еще раз. Я смотаюсь в Москву и притащу сюда все шесть каналов телевидения. И кое-кому кое-что подробно объясню.

Он ведет ее к окну, торопливо целует, помогает ей взобраться на подоконник, спуститься вниз. Лена покорно выполняет все. Поднимает лицо — снизу, уже с земли.

— Встреча со мной вас ни к чему не обязывает...

— Беги! — шепчет Олег. — Пожалуйста, разве трудно подождать до завтра?

И слышит ответ снизу, из цветущих кустов сирени:

— Я люблю тебя!

— Не бойся, я с тобой! — кричит он вслед.

Но Лена уже растворилась в зарослях сирени, а стук в дверь приобрел характер штурма.

Дверь наконец сдается, в палату врываются Фролов, двое Дружинников (один с молотком и стамеской в руках) и Дежурная. Оглядываются. Палата пуста.

Слышен шум воды в ванной комнате. Фролов крадется к двери ванной, осторожно ее приоткрывает. И видит: под сильным душем стоит совершенно голый Олег. Глаза закрыты, на лице блаженство.

— Вы что, не слышите, в дверь стучат? — орет Фролов.

Олег выглядывает из-за занавески с невинной физиономией.

— Извините, душ шумит. А в чем, собственно, дело?

В комнате Дружинники шарят под кроватями, Дежурная инспектирует шкаф. Результаты обыска нулевые.

Фролов подходит к окну, открывает створку, выглядывает. Видит под окном ведро кверху дном. Видит следы на клумбе. Усмехается. Закуривает.

Олег наконец покидает ванную, по пояс обернутый купальным полотенцем. Насмешливо, но твердо объявляет:

— У нас здесь не курят.

— Извините, — Фролов вынужден погасить сигарету. Он оставляет окурок в пепельнице, движется к выходу. Дружинники и Дежурная, как по команде, следуют за ним.

— И дверь, кстати, не забудьте починить! — кричит им вслед Олег.

Сломанная дверь, обломки дерева на полу, естественно, привлекают внимание Санька-Чкалова, который вернулся в родное спальное помещение.

— Дверь сломал? Молодец! Почему один, без меня? П-пошли, еще что-ниб-будь с-сломаем.

Он вдребезги пьян.

— Не получится. Я уже протрезвел, — разводит руками Олег.

— Протрезвел тоже без меня? Ну как же тебе не стыдно! — обижается Санек-Чкалов.

— Прости. Меня на работу срочно вызвали.

— Тогда вообще ничего не понимаю! — возмущается Санек-Чкалов. — Кто в наше непростое время на работу трезвым ходит?

Ночью главные ворота санатория ярко освещены. Олег стучит в окно дежурки. На пороге появляется приветливый Петрович. Разглаживает усы, немой вопрос типа «чего надо?» светится в разлюбезных глазах.

— Откройте, пожалуйста, калитку, — просит Олег.

— Олег Николаевич, поздно уже. Шли бы вы спать, — с укоризной ответствует Петрович. И направляется назад в дежурку. Олег вынужден схватить его за плечо.

— Немедленно откройте. Я ухожу.

— Карту отдыхающего, пожалуйста, — суровеет Петрович, вежливо, но твердо высвобождая плечо.

— Пожалуйста, — Олег протягивает санаторный документ.

— Бегунок не заполнен, — тычет пальцем в документ Петрович.

— Какой еще бегунок?

— Олег Николаевич, ну что вы как маленький, ей-богу. Одежду вам давали? Давали. Она и сейчас на вас. Значит, надо ее обратно сдать и в каптерке отметку сделать. Книги в библиотеке брали?

— Нет.

— Значит, в этой графе библиотекарша поставит прочерк и распишется...

— Вы с ума сошли! Где я ночью буду библиотекаршу искать?

— Без подписанного бегунка не имею права вас выпустить. Не положено.

— Да я завтра вернусь, Петрович!

— А вот уж это не мое дело! Мое дело — пропуска проверять.

Не сумев выбраться из санатория легально, Олег решает применить для освобождения партизанские методы. Бежит сквозь какие-то кусты, они цепляют его, рвут одежду. Наконец он оказывается у ярко освещенного прожекторами высокого кирпичного забора.

И что же? Под забором — песчаная трехметровая полоса. То есть натуральная граница. Вдоль нее идут двое в пятнистой форме — Охранник с овчаркой и его Напарник. Овчарка начинает бешено лаять в сторону Олега. Олег пятится, скрывается в кустах, падает на землю, лежит, затаив дыхание.

— Ингус, ты чего? К ноге! — успокаивает пса Охранник.

— Слышь, Карацупа, может, кто в кустах спрятался? — спрашивает Напарник.

— На полосе следов нет.

— Раскинь мозгами, а если кто отсюда туда пробирается? — высказывает предположение Напарник.

— Ты чего? Совсем сдурел? Кто же из нашего рая наружу-то полезет? — искренне удивляется Охранник.

На эстраде нестареющий Полад Бюль-Бюль оглы поет свою нестареющую песню «Телефон». Перед эстрадой расставлены столики с легкой закуской, у столиков кучкуются Отдыхающие. За одним из столиков расположились Главврач и Иностранцы-инвесторы. Иностранцев — целый букет, тут и Японец, и Кореец, и Американец, и Немец. Несколько Дам-переводчиц украшают застолье.

Олег возникает из темноты, подходит к Главврачу, протягивает карту отдыхающего.

— Анатолий Анатольевич, подпишитесь, пожалуйста, за каптершу и библиотекаршу, мне нужно срочно в Москву.

Главврач весьма профессионально маскирует беспокойство подчеркнутой любезностью.

— С удовольствием, Олег Николаевич. Но прежде необходима виза зав культмассовым сектором. Извините, у нас такой порядок, — он кивает на сидящего неподалеку Фролова.

Улыбка Фролова не обещает Олегу ничего хорошего. Олег резко поворачивается и уходит.

Решительный уход, однако, ничего не меняет в его положении. На что он надеется, вернувшись к главным воротам?

Колотит кулаком в дверь дежурки. На этот раз дверь не открывается — лишь откидывается дверца окошечка, в окошечке появляется лицо Петровича.

— Калитку! Немедленно откройте калитку!

— Пропуск?

— Где я его возьму посреди ночи? — в ярости кричит Олег.

— Тогда прекратите шуметь, люди отдыхают.

— Калитку!

— Отдыхающий Зимин, вы нарушаете!

— Нет, я пока не нарушаю! Но сейчас нарушу. Ох, как я сейчас нарушу!

Олег выворачивает крашенный белой краской булыжник из ограждения клумбы и принимается сбивать замок с калитки. Вот тогда дверь дежурки открывается, Петрович выходит на улицу, ловко, борцовским приемом, обхватывает Олега со спины.

— Все, доигрался! Ответишь за нарушение режима!

— Отпусти, дед, мне ж неудобно с тобой драться, — сдерживается Олег.

Но не сдерживается Петрович.

— Да ты сосунок против меня. Не трепыхайся, тварь поганая! — слышит Олег наглый и резкий окрик.

Куда подевалась добрая улыбка Петровича? Ее сменил злобный оскал. Петрович очень профессионально скручивает Олега.

— Петрович, что это с вами? — пытается сохранить политическую корректность Олег.

— Заткнись, козел пархатый! Не с таким говном справлялся, героев Союза, бля, ломал.

Приходится освобождаться силой. Резким движением Олег сбрасывает с себя руки Петровича. Это непросто, приходится пожертвовать половиной рубахи. Олег убегает, на пороге дежурки возникает Сытый охранник. Смеясь, интересуется:

— Что, Петрович, спасовал против телезвезды? Похоже, он в Афгане приемы изучал!

— Этот сучонок в Афгане, может, не плакал. А у меня заплачет! — скрипит зубами Петрович.

А на эстраде продолжается праздничный вечер. На сцене резвятся Нептун, Русалки и Морские Черти.

— Я Нептун, царь морей, принес награды ценные и рыбок золотых...

Закончить торжественный монолог морскому царю не удается. Его оттесняет от микрофона Олег — возбужден, рубаха изодрана, рукав отсутствует. Растолкал Русалок, схватил микрофон. Кричит Главврачу, задыхаясь от бешенства:

— Сейчас же! Выпустите меня отсюда! Иначе! Завтра! Все каналы телевидения! Я такую вам рекламу в Генеральной прокуратуре устрою!..

Главврач бросает выразительный взгляд на Фролова, тот кому-то кивает, в мгновение ока три Дружинника сдергивают с Русалок зеленые парики, напяливают их на себя

для маскировки, влетают на сцену, забрасывают Олега рыболовной сетью, висевшей на сцене в качестве задника. В рот Олегу загоняют кляп из того же зеленого парика.

Барахтающийся кокон с Олегом уносят со сцены. У Иностранцев-инвесторов глаза лезут на лоб, Дамы-переводчицы визжат. Главврач добродушно и устало поясняет гостям:

— Новый русский! Обожает садомазохистские развлечения! Как видите, идем навстречу любым капризам клиента!

Убедительный и доброжелательный голос Главврача успокаивает Инвесторов, Инвесторы аплодируют.

Японец что-то говорит Корейцу. Тот отвечает. Закадровый перевод диалога примерно таков:

— Все так интересно! И так подозрительно!

— Это русский бизнес!

— Я понимаю, что это бизнес! Я только не понимаю, на чем они нас кинут в этот раз!

Тем временем на празднике Нептуна начинается шумный, дымный и многоцветный фейерверк. В ночное небо летят ракеты.

Под грохот фейерверка Фролов и Дружинники тащат извивающегося в сетке Олега к зарослям терновника. Там они ставят Олега на ноги, удерживая его с двух сторон, и, освещенный всполохами фейерверка, Фролов нервно излагает свою версию событий:

— Тихо-тихо-тихо-тихо! Все-все-все-все-все! История зашла слишком далеко. Предлагаю. Я подписываю бегунок, и вы через двадцать четыре минуты отбываете в Москву. Только одно условие: вы не будете возникать! Вообще не будете! Никогда. Ну что, по рукам?

Связанный сетью Олег мычит, бешено вращает глазами.

— И, кстати, не забудьте. Волкова-то здесь остается... — продолжает Фролов. Освобождает Олегу рот. И брезгливо морщится, выслушивая ответ Олега.

— Я думал ты мелкий змееныш, а ты полноценный гад! Слушай внимательно и запоминай! Волкову ты сейчас приведешь сюда. Мы уедем вместе с ней. Как ни смешно тебе это покажется, мы свободные люди в свободной стране! Ты принесешь извинения устно, письменно и печатно, но все равно я тебе обещаю, что с завтрашнего дня ты будешь чистить сортиры. Таким, как ты, даже на секунду нельзя давать власть! Потому что для тебя это власть топтать и мучить людей!

— Это вы затоптали и замучили всю страну! Раньше на вас хоть управа была! Письмо на работу, строгий выговор в учетную карточку, и на два года невыездной, как миленький. Сидел бы шелковый в своей многотиражке! А теперь ты думаешь, что тебе все можно! Это ошибка! И народ твою ошибку исправит!

После этого почти вдохновенного монолога Фролов с ненавистью снова затыкает Олегу кляпом рот.

Связанного сетью Олега Дружинники вносят в знакомый ему физиотерапевтический кабинет, отделанный белым советским кафелем.

Фролов кивает на стену душа Шарко.

— Привяжите его и подождите за дверью.

Дружинники срывают с Олега сеть вместе с одеждой, двумя веревками распинают его на белом кафеле.

— Ты так любишь душ Шарко, — насмешливо говорит Фролов. — Было бы несправедливо лишать тебя этого удовольствия.

Вслед за тем Фролов подходит к пульту управления душем. Включает воду. Берет шланг, из которого начинает струиться вода.

Фролов двигает регулятор струи на пульте, и вода, идущая из шланга, начинает вырываться под давлением. Это настраивает Фролова на лирический лад.

— Три атмосферы для настоящего ценителя — пустяк!

Регулятор струи он переводит на цифру 5.

Струя из шланга ударяет Олега в живот. Олег дергается от боли.

— Я тебя немного поучу... — объясняет Фролов.

Регулятор струи — на цифру 6, потом — 7, 8, 10.

Струя стальным копьем врезается Олегу в живот. Олег корчится.

— ...Поучу порядку... — продолжает Фролов. — Который был... И которого нет...

После очередного удара струи Олега бьют конвульсии. Он мычит от боли.

— ...но который будет!!! — твердо заканчивает Фролов. — С завтрашнего дня я обещаю тебе некоторые проблемы с печенью. Поэтому из меню надо исключить острое, жирное и соленое. А если я сейчас на пульте сломаю ограничитель, то у тебя из кишок получится каша, а из печени — желе.

Без стука и разрешения входит Петрович. Это вызывает откровенное неудовольствие Фролова.

— Почему пост покинул?

— Да я на чуток только! — смущенно улыбается Петрович. — Дай разок этой гниде засадить! По ушам с двух сторон врежу — кровь из носу и потеря слуха процентов на сорок! А если еще раз врежу — оглохнет, сучонок, к ядреной матери. Учись, Фролов, пока Петрович-мастер жив!

— Мастер, ты нам лучше Волкову сюда притащи! — приказывает Фролов.

— Это я мигом! — радуется настоящей работе Петрович. — А ты пока с почечками его разберись! Чтоб урологам работа была!

Пока не привели Лену Волкову, Фролов решает устроить перекур. Он закуривает сигарету, подходит к Олегу, висящему на веревках у белой стены.

— Дать затянуться?

Вытаскивает кляп изо рта Олега, сует ему в губы свою сигарету. Олег вдыхает горячий дым.

— Ты, наверно, думаешь, за что тебя так... Верно? — задумчиво произносит Фролов. — Я много чего могу тебе предъявить. Может, не тебе конкретно, а таким, как ты...

Забирает сигарету, затягивается сам. Опять предлагает затянуться Олегу. Тот отворачивает лицо.

— Ну, не хочешь — как хочешь, — деловито говорит Фролов, снова затыкает Олегу рот кляпом, после чего снова затягивается сам. — А вот обижаться не надо. Это мы на вас должны обижаться. За что? За то, что вы кастрировали нашу Родину. Лишили нас счастливого детства, пионерлагерей, костров дружбы в Артеке... А взамен подсунули тряпку, чтобы мы протирали стекла ваших иномарок.

Говорит нервно, забыв про сигарету. Она прилипла к губе, когда догорает, обжигает губу, Фролов вздрагивает и выплевывает окурок.

— Вы много чего у меня отняли! А главное, цель в жизни. Дед и отец строили коммунизм, а мне что строить? Дачи вам пятиэтажные? Да нет, поднимай выше! Моя социальная функция — девушек под вас подкладывать!

Петрович приводит Лену, крепко держа ее за предплечье. Лена видит привязанного Олега.

Фролов устраивает небольшую демонстрацию силы — бьет Олега по животу струей, Олег корчится от боли, Лена кричит.

— Правильно кричишь, — кивает Фролов. — Ему действительно очень больно. А вот следов на животе не остается никаких, это ты и сама знаешь.

— Не смейте! Он ни в чем не виноват! — кричит Лена. — Это я, я... Я виновата! Во всем... Отпустите его. Умоляю...

— Будешь умницей, отпустим. Садись за стол, бери ручку, пиши. В Генеральную прокуратуру Российской Федерации... От Волковой Елены Ивановны... Заявление. Сегодня — такого-то месяца, такого-то дня... известный телеведущий гражданин Зимин О.Н. изнасиловал меня в особо извращенной форме. Это произошло на рабочем месте и при исполнении служебных обязанностей. Прошу возбудить уголовное дело в установленном порядке!

Лена плача пишет под диктовку. Олег рвется из веревок, пытаясь ей помочь.

— Написала? Подпиши.

— Это неправда, — негромко возражает Лена.

— Подпиши, Волкова.

— Нет.

— Нет?

Фролов неторопливо ломает на пульте ограничитель, хватает шланг, напор воды с дикой силой бьет в стену — Фролов с трудом удерживает шланг. Струя воды выбивает в стене куски кафеля. Так, ломая кафель, струя начинает приближаться к Олегу. Фролов насмешливо наблюдает за реакцией Лены.

— Не надо, вы убьете его! Я все подпишу! — в отчаянии кричит Лена.

Рыдая, она подписывает заявление.

— Ну, вот и умница, Волкова. Свободна! Петрович, проводи сучку! — командует Фролов.

И пока Петрович выводит Лену в коридор, Фролов заботливо объясняет Олегу:

— Изнасилование, гражданин Зимин, это восемь лет в колонии строгого режима. Так что на роток накинем платок. Вы не трогаете нас. Мы не трогаем вас. Заявление Волковой лежит в моем сейфе. Кстати, там же лежат показания пяти свидетелей. Вы умный человек и должны уметь проигрывать.

С этими словами Фролов вынимает кляп и ножом обрезает веревки, державшие Олега. Олег без сил падает на мокрый бетонный пол.

— Можете идти к себе в палату, отдыхайте на здоровье после процедур. А утром — хотите уезжайте, хотите догуливайте путевку, правила игры теперь вам известны.

Олег пытается подняться с пола, это ему удается не сразу.

— Ты мерзавец, а твоей бумажке грош цена. И ты это знаешь не хуже меня!

— Иногда бумажки становятся просто бесценными, — вздыхает Фролов. — Например, с людьми случаются автокатастрофы или несчастные случаи на воде. И тогда, увы, остаются только бумажки.

Олег последние силы вкладывает в удар.

Фролов летит через комнату, головой задевает стену, шмякается в лужу воды с большим шумом.

Олег прыгает на него.

Драка в воде, они то ли бьют друг друга, то ли топят в луже — Олег без сил, а Фролов в нокдауне.

На шум вбегают Дружинники, наваливаются на Олега. Он отбивается как может, но силы неравны, через некоторое время он снова стоит у стены в прежнем положении — на привязи и с кляпом во рту.

Фролов поднимается, ощупывает разбитое лицо.

— Да вы просто больной, Олег Николаевич, тяжелый психический больной! У вас мании и очевидная гипервозбудимость. Лечить вас надо. Про сульфазин слышали? Его буйнопомешанным засаживают, чтобы шелковыми были. Это как раз ваш диагноз. У меня, по случаю, есть ампулка импортного препарата, раз в сто сильней. После первого же укольчика вы станете гора-а-аздо покладистее. А после второго просто превратитесь в животное. Я не пугаю, я предупреждаю.

Из белого медицинского шкафчика Фролов вынимает шприц, ампулу, отламывает кончик, набирает из ампулы бесцветную жидкость в шприц.

— Слушай внимательно, потому что через три минуты ты от боли вообще перестанешь что-либо соображать.

Дружинник уже держит наготове ватку и спирт. Фролов смачивает спиртом ваточку, протирает кожу на плече Олега.

— Запомни. Всегда были люди, внушающие страх, и люди,живущие в страхе. Всегда были Мейерхольды в обоссанных от страха штанах, и мы, которые этот страх внушали.

Фролов делает Олегу инъекцию, заботливо массирует место укола ваткой.

— Когда я завтра покажу тебе вторую ампулку, ты передо мной на задних лапках бегать будешь. Прикажу — собственную мать отдерешь... А теперь творческой тебе ночи, звезда.

Олег остается на веревках у стены. Фролов гасит свет и выходит из процедурной.

Сознание исчезает. Перед глазами — карусель бешено мчащихся в пустоту огней. Олег слышит свой крик и сверхучащенное биение сердца, которое, достигнув пика, так замедляется, что, кажется, следующего удара не будет. И его нет... Оглушительная тишина...

А утро, как и положено, приходит с рассветом! Из динамиков льется бодрая музыка. На полянке перед главным корпусом под звуки аккордеона Фролов проводит утреннюю гимнастику с отдыхающими.

Звуки аккордеона слышит Олег. Обнаженный, накрытый простыней, он лежит на топчане в медпункте. Узнать его трудно. Еще труднее вообще узнать человека в этом существе. Остекленевший взгляд. Струйка слюны стекает из уголка рта.

Входит Главврач с китайским термосом в руках. Останавливается на пороге, разглядывает Олега. На лице Главврача — океан сочувствия. И вот уже, поддерживая голову Олега, поит его сладким чаем.

— Еще пару глоточков. Сахар — это глюкоза. Ваша нервная система сейчас, как выжженная пустыня. Я читал о действии этого препарата, но на практике не видел. Каков подлец этот Фролов, а? Поставить под удар все наше дело. Олег Николаевич, что бы я сейчас вам ни сказал, любые мои слова и извинения будут недостаточны. Вы уже сами поняли, этот негодяй способен на все!

Достает из пиджака белоснежнейший платок, промокает пот, вытирает слюну с лица Олега.

— Вы же знаете, что уже есть заявление от Волковой об изнасиловании. Есть даже свидетели этого. Конечно, я знаю: вы чисты. Это все он состряпал. Но согласитесь, грязная история. Вам будет нелегко отмыться, — наклоняется, продолжает доверительным шепотом: — Боже мой, какой это страшный человек. Казалось бы, культмассовик, а даже Генеральный с ним вынужден считаться...

На лице Олега никаких эмоций. Полное безразличие. Главврач внимательно вглядывается ему в лицо. Остается доволен результатом.

— Так я вас выписываю?

Олег с трудом отрицательно качает головой. Главврач настораживается.

— Вы хотите остаться?!

Олег отвечает, с трудом ворочая языком:

— Хотя бы до завтра... Куда я в таком виде...

— Разумно. Весьма, — успокоившись, отвечает Главврач. В голосе его даже слышится невольное уважение. — Олег Николаевич, вы очень сильный человек. Суметь перенести такое...

Ему отвечает безвольный, болезненный взгляд Олега.

— Я распоряжусь, вам принесут новую одежду.

Новая санаторная одежда похожа на старую, только целая и чистая. Олег медленно — каждый шаг дается ему с большим трудом — идет по аллее. Поравнялся с ним отряд Пионеров, который под бодрые звуки горна шагает навстречу. Пионеры отдают Олегу салют, Олег старческим жестом машет им рукой в ответ.

На секунду-другую все это — в черно-белом изображении технического монитора.

Петрович, идущий с вахты, вытягивается перед Олегом во фрунт и отдает ему шутливую честь. На лице Петровича снова добрая отеческая улыбка. Олег и ему отвечает взмахом руки — взмахом очень и очень уставшего человека.

На секунду-другую все это — в черно-белом изображении технического монитора.

Когда Олег подходит к корпусу для отдыхающих, ему навстречу попадается Клавдия Федоровна, озаренная идущей из глубины души улыбкой.

— Здравствуй, сынок, а погодка-то какая! Прямо как по заказу!

На секунду-другую все это — в черно-белом изображении технического монитора.

В коридоре спального корпуса никаких изменений. Все так же одновременно вяжет и дремлет Дежурная. Будь Олег повнимательнее, над ее головой, под потолком, он смог бы заметить почти незаметную камеру технического телевидения.

Заслышав шаги Олега, Дежурная открывает один глаз, а камера поворачивается в сторону Олега.

На секунду-другую все это — в черно-белом изображении технического монитора.

С трудом волоча ноги, Олег проходит мимо Дежурной. Останавливается, словно что-то вспомнил.

— У вас случайно сахарку не найдется? Анатолий Анатольевич мне сладкое прописал...

Вечером в палате окно похоже на музейную раму. В раме — превосходный романтический закат. Но Олег отнюдь не красотой заката сильно увлечен.

На экране старомодного телевизора поет молодой Кобзон.

А на столе горит настольная лампа, под которой разложено кроме сахара множество кульков, порошков, каких-то склянок, пробирок, чашек, стаканчиков, блюдечек, явно позаимствованных из самых разных мест — от медицинской аптечки до ванной комнаты. Очень сосредоточенный Олег колдует со всеми этими порошками и жидкостями. Работает очень осторожно, точно и профессионально. Взвешивает, капает, перемешивает, проверяет на свет, на глаз, на вкус.

За дверью слышен шум. Олег накрывает свою «химию» газетой «Правда Отдыхающего». И через секунду видит своих верных друзей. В палату входят Санек-Чкалов и Адмирал.

— Примите поздравления! — шутливо буйствует Санек-Чкалов. — Уже дома не ночуем! Судя по лицу, начались первые семейные скандалы? Это за что она тебе так морду расцарапала?

— Ты лучше скажи, откуда вы такие тепленькие? — любопытствует Олег.

— Прятались в пивной до самого вечера. Невозможно в парк выйти. По аллеям бродят дикие колхозные бабы, хватают мужиков и утаскивают на сеновал!

— Трудодни зарабатывают, ё-мое! — подтверждает Адмирал.

Санек-Чкалов поднимает газету, видит «химию», это наводит его на весьма конкретные впечатления.

— То-то я думаю: не пьет, не курит, к девушкам не ходит! Теперь все ясно! «Обожаю я укол, укололся — и пошел!»

— Не надо грязи, — невинно улыбается Олег. — Вспомнил первую профессию и для любимой девушки духи сочиняю. Из подручных средств.

Санек-Чкалов принюхивается, пытается сунуть нос в мензурку. Олег осторожно, но твердо его останавливает.

— Пахнет неважно.

— Пахнет, может быть, и неважно, зато сделано с любовью и действует наповал!

— Да ну! Подари сорок капель!

— Сорок многовато. На весь колхоз хватит десяти. Кстати, Санек, твой спиннинг с большим тройником здесь? Одолжи, будь другом!

Складной спиннинг Олег прячет под пиджак.

Адмирал наблюдает за происходящим с большим интересом. Неожиданно интересуется:

— Химик, ты на какую акулу идешь? Помощь флота нужна?

— Если понадобится, я свистну! — уходя, отвечает Адмиралу Олег.

Вот теперь наконец Олег замечает камеры наблюдения. А их — прорва. Они буквально натыканы везде.

Олег выходит из палаты. Камера наблюдения, укрепленная под потолком, в ту же секунду совершает корректирующее движение.

Олег, специально для телекамеры, выглядит совершенно пьяным, держится подчеркнуто прямо и таким образом передвигается по коридору, пока не натыкается на Дежурную.

На секунду-другую все это — в черно-белом изображении технического монитора.

Камера наблюдения, укрепленная над Дежурной, фиксируется на Олеге.

Он упирается руками в стол, наклоняется к Дежурной и долго в упор на нее смотрит.

Дежурная настороженно отодвигается, рука ее тянется к ящику стола.

Заплетающимся языком, Олег вопрошает:

— В-вв-в-винно... водочный... открыт?

Настороженность Дежурной тут же проходит, она убирает руку от сигнальной кнопки.

— Ой, боюсь, что нет. Десятый час уже.

— Ж-ж-ж-ж...

Дежурная со вниманием вслушивается, пытаясь угадать, чего хочет Олег. Пытается подсказать:

— Жалко?

— Х-х-х...

— Только не выражаться! — в голосе Дежурной появляется начальственная строгость.

— Где? — внятно спрашивает Олег.

— В колхозе, у агронома. Он самогон гонит. Но я тебе ничего не говорила.

— С-с-с-с...

— Да ладно тебе «спасибо» говорить.

— С-с-сука...

Дежурная мгновенно суживает глаза, становится похожей на пантеру, готовую к прыжку.

— Сука буду — отблагодарю! — заканчивает фразу Олег.

Дежурная улыбается, смотрит вслед ковыляющему к выходу Олегу, затем открывает ящик стола, достает радиопереговорник и докладывает:

— В колхоз направился. Косой в дымину!

По аллее, шатаясь, бредет Олег. На столбе телекамера наблюдения совершает медленное круговое движение вслед за ним.

Вот и пришла пора раскрыть некоторые тайны. Черно-белые мониторы, экраны которых столь внимательны к жизни Олега, стоят в Центре управления. Это большое помещение без окон. Небольших телеэкранов великое множество. Изображения на них разные.

За центральным пультом сидит Оператор в наушниках и с микрофоном у рта. Пальцы его бегают по рычажкам и кнопкам пульта весьма профессионально, пальцы не знают минуты покоя.

— Вас понял! — отвечает оператор в микрофон невидимому начальнику.

Оператор переключает рычажок, и на одном из экранов появляется знакомая аллея. По ней пьяной походкой шагает Олег, поет песню. Оператор дает укрупнение. На экране появляется лицо Олега: остекленевшие глаза, голова время от времени вскидывается в приступах икоты.

— Отбой! — успокаивает невидимого начальника Оператор. — Объект стерилен!

Олег же выходит через калитку в поле. Бредет по нему к далеким огонькам колхоза. И вдруг исчезает в зарослях кукурузы.

Невидимый начальник, а это товарищ Фролов, сидит в своем кабинете, стена кабинета также уставлена мониторами, на одном из которых — кукурузное поле. Фролов кричит в микрофон, стоящий перед ним на столе:

— Как это исчез?! Куда он может исчезнуть! Разгильдяи, дебилы! Зачем у вас камеры ночного видения! Так включите! Обшарьте все, найдите его немедленно!

В Центре управления Оператор щелкает тумблерами, шарит глазами по мониторам, укрупняет, меняет изображение.

Оператор и его коллеги, следящие за мониторами, одеты в камуфляж. Карта Советского Союза — схема Парка — усеяна лампочками. Лампочки пронумерованы, это по-

зиции камер слежения. Все в целом напоминает ЦУП — Центр управления полетами в космос. Главный монитор — большого размера, и на него выведена основная картинка. Вокруг — небольшие мониторы, на которых видны подробности жизнеобеспечения Парка. Под каждым монитором надпись: колхозная нива, столовая, прачечная, коридор основного корпуса, типография газеты «Правда Отдыхающего» и т.д. На мониторах сменяют друг друга внешние границы Парка, танцплощадка, пруд, какие-то подвалы, коллекторы, цистерны. Очень рабочая обстановка. Слышны голоса специалистов:

— Укрупни сектор «Б»! Первая, первая, откройте зону слежения! Сектор «Г», дай панораму. Четвертый и седьмой, я жду, перекройте мертвую зону у коллектора...

Очень похоже на аппаратную телевидения во время съемки сложной программы.

Олег по-пластунски ползет среди кустов, примыкающих к пограничной полосе. Видит небольшой служебный домик, где отдыхает патрульная смена. Окна занавешены, внутри домика горит свет.

Вокруг дорожки, крашенные мелом бордюры и прочие атрибуты военно-полевой культуры.

Два прожектора со столба освещают стену и полосу. Там же, на столбе, укреплена телекамера наблюдения, которая плавно движется вправо-влево.

Неподалеку от домика — одноместный деревянный сортир, выкрашенный в защитный цвет.

Лежащий в кустах Олег собирает спиннинг. Собрав, несколько раз пытается забросить большой тройной крючок на телекамеру. Когда это удается, Олег натягивает леску, привязывает ее к дереву. Стреноженная телекамера прекращает движение и — главное — смотрит теперь в сторону, противоположную от сортира.

Выходит из служебного домика Охранник в камуфляжной одежде и такой же фуражке с большим козырьком. Идет по дорожке к туалету. Входит. Дверь за ним резко закрывается — явно насильственным путем. Сортир ходит ходуном, слышны удары и сдавленные вопли. Потом — тишина. Из туалета выходит Олег, переодетый в камуфляж. Фуражка с большим козырьком почти скрывает лицо.

В Центре управления стреноженную камеру записали в неисправные. Оператор докладывает в микрофон:

— Товарищ оперативный дежурный! Запишите в журнал: на сорок первой камере полетел движок. Изо есть, панорамы нет.

Олег входит в кусты. Отвязывает или обрывает леску, забирает спиннинг. Телекамера снова движется по кругу.

В Центре управления Оператор сокрушенно качает головой.

— Товарищ оперативный, извините, сорок первая заработала! Все в порядке!

За спиной Оператора возникает Фролов. Он ворвался в Центр управления, злой и раскрасневшийся.

— Что у вас в порядке? Триста японских телекамер не могут найти одного отечественного мудака!

Олег нашел то, что искал, — охраняемый вход в подземный служебный комплекс. Шлагбаум, будочка охраны. Олег в форме пограничника беспрепятственно проходит мимо, кивает охране, по пандусу спускается вниз. Козырек фуражки низко опущен, только заглянув под козырек, можно определить, что это Олег. Недаром говорят, что униформа лучшее средство маскировки лица.

В конце пандуса — широкие ворота, в них въезжают и выезжают грузовики. Рядом с воротами — дверь служебного входа. Ни от кого не прячась, Олег входит в дверь...

За дверью Олег видит настоящий подземный город, залитый светом. Здесь много народу в современной одежде, грузовики, автокары, идет погрузка и разгрузка машин — продукты, какие-то технические блоки, приспособления. Одним словом, чрево огромного жилого комплекса. Много людей в камуфляже. Олег тотчас сливается с ними. Оказывается в коридоре между производственными цехами. За стеклянными дверями видит: в одном печатается газета «Правда Отдыхающего», в другом разливается портвейн в бутылки 60-х годов, в третьем пекут хлеб, в четвертом кефир переливают из современных картонных пакетов в доперестроечные стеклянные бутылки. А вот и кабина грузового лифта. Олег заходит в кабину и нажимает кнопку третьего этажа, рядом с которой надпись: «Административный этаж».

А по коридору административного этажа идут Фролов и Главврач.

— Сергей Александрович, — обращается к Фролову Главврач. — Вам надо как-то

решить вопрос с Зиминым. Я постарался уладить конфликт, но у меня нет полной уверенности, что он будет молчать. Вы заварили эту кашу, вам и расхлебывать.

— «Решить вопрос» — это значит «убрать»? — усмехается Фролов.

— Детали не моя компетенция! — поспешно отвечает Главврач. — Но, судя по его психологическому типу, он не угомонится! Вы понимаете, что это может значить для репутации нашего с вами Парка?

— Боюсь, нашей с вами репутации — полный пиздец, дорогой Анатолий Анатольевич, — грубо заявляет Фролов. — Отдыхающий Зимин исчез с экранов наблюдения в двенадцать часов ночи, сейчас шесть, и мы все еще не можем его найти!

С этими словами оба оказываются у дверей с красивой медной табличкой «Фролов С.А.», входят...

...И видят Олега, благодушно развалившегося в кресле хозяина кабинета. Камуфляжная фуражка лежит на письменном столе. Рядом с ней стоят небольшая скляночка, наполненная прозрачной жидкостью, и пузырек. Между склянкой и пузырьком лежит пипетка. Гостей Олег встречает приятной телевизионной улыбкой.

— Заходите, милости прошу. Кажется, вы меня искали?

— Как вы сюда попали? — нервно спрашивает Главврач.

— А он без пиздюлей — как без пряников! Пришел получить свою порцию? — веселится Фролов.

Без лишних слов, Фролов вынимает из кармана и показывает Олегу ампулу с лекарством.

— Как я и обещал, после второго укола ты станешь натуральным овощем! На всю оставшуюся жизнь.

Повернувшись к Главврачу, Фролов уточняет:

— Вот и ответ на вашу просьбу «решить вопрос».

— Только без меня, — изображает легкую истерику Главврач. — Я не собираюсь играть в эти ваши игры!

— Анатолий Анатольевич, не кокетничайте. Вашу биографию я знаю не хуже своей. В эти игры вы играли еще до моего появления на свет! — Фролов нежно улыбается Главврачу, потом что-то тихо произносит в портативную рацию.

Дверь отворяется, в кабинет входят два могучих Охранника. Тем временем, Олег набирает пипеткой жидкость из пузырька и капает ее в мензурку. Отодвигает мензурку на дальний конец стола. И произносит странные слова, как бы ни к кому конкретно не обращенные:

— Считаем до трех. Про себя.

Три секунды проходят в молчании. Потом — четвертая и пятая. Вначале Фролов напряжен, ожидает, затем пожимает плечами и кивает Охранникам.

Те направляются к Олегу.

Вдруг из мензурки вырывается под потолок тугой столб голубого пламени. Под воздействием пламени мензурка размягчается и оплывает на глазах — такова температура огня.

Все замирают.

Олег искренне огорчен и не скрывает этого.

— Что значит — давно не практиковался. Ошибиться на целых две секунды! Для военного химика моей квалификации это непростительно!

Противопожарная система срабатывает на тепло, с потолка начинают бить струйки воды.

Фролов бросается спасать бумаги на столе, с ненавистью смотрит на Олега. Олег протягивает руки, как бы радуясь теплому летнему дождику.

— Натуральный овощ — это я понимаю, — смеется Олег. — В начале высокие слова: «Родина», «Патриотизм», «Вставай, проклятьем заклейменный»! А потом ГУЛАГ, психушки и натуральный овощ до конца жизни! Ладно! Неохота мне с тобой в дискуссии вступать. Ты лучше включи запись видеоконтроля большого склада, время два ноль пять.

Фролов щелкает пультом.

На экране монитора возникает пустой склад. Мелькают цифры отсчета времени. Ровно в два ноль пять на складе появляется человек в камуфляжной форме. На секунду наклоняется поправить шнурки, уходит.

— Надеюсь, теперь вы меня узнали? — спрашивает Олег. — А теперь дай склад в настоящий момент.

Фролов щелкает тумблером. На экране монитора — та же картинка, только в углу время: шесть сорок пять.

— Камеру чуть правее. Еще. И крупнее, — командует Олег. — Пузыречек на полу замечаешь? Смотри на него внимательно. Кстати, у тебя нет чего-нибудь попить?

Не отрывая напряженного взгляда от монитора, Фролов кивает на бар.

Достав из бара бутылочку минералки, Олег начинает медленно пить, поглядывая на часы. В это время экран монитора засвечивается яркой вспышкой. Фролов вздрагивает.

Из пузырька на полу склада вырывается огненный факел.

— Этот пузырек я поставил так, чтобы ничего не загорелось, — вежливо поясняет Олег. — А вот на складе газовых баллонов задача у меня была обратная — чтобы загорелось как можно больше. Уверяю тебя, с двенадцати ночи до пяти утра я посетил довольно много мест, крайне опасных в пожарном отношении.

— Чего ты хочешь? — спрашивает Фролов после долгого молчания.

Олег спокойно допивает минеральную воду.

Клубы пара, духота, жара. Это прачечная подземного комплекса. Большинство работающих — женщины в возрасте. Скинув блузки и оставшись в бюстгальтерах, они орудуют возле стиральных, сушильных и гладильно-прессовочных агрегатов. Лоснятся потом тела, покраснели лица.

Слышится радиообъявление:

— Волкова Елена, на выход! Повторяю, Волкова Елена, пройдите к выходу!

Из толпы мокрых измученных фигур выходит такая же мокрая и измученная Лена.

За дверями прачечной, в коридоре Лена видит автокар, на нем восседают Олег, Главврач и Фролов. Фролов Олегу доверил руль.

Лена со слезами на глазах бросается к автокару.

— Пожалуйста, пожалуйста... Отпустите Олега Николаевича... Я же все подписала...

Олег спрыгивает с автокара, обнимает Лену.

— Ну что ты, что ты! У нас все в порядке. Товарищ Фролов любезно согласился подвезти меня к тебе.

Он подхватывает Лену за талию, усаживает на автокар.

— А куда? — с робким испугом спрашивает Лена.

— У нас с тобой есть дом, — отвечает Олег. — Только ни ты, ни я до сих пор ничего о нем не знали.

— Это... шутка? — Лена во все глаза смотрит на Олега и со страхом ждет ответа.

— Какие могут быть шутки в моем возрасте? — сдержанно произносит Олег. — Самое время начинать жизнь заново.

На складе ГСМ паника. Охранники с фонарями рыщут среди цистерн с горючим, ищут флаконы Олега.

Автокар движется по коридору к выезду из подземного служебного комплекса. Фролов нервно рулит. Оборачивается к Олегу.

— Назови место. Рванет ведь. Люди погибнут.

— Тебя волнуют люди? — удивляется Олег. — А как же любимый тезис «Лес рубят — щепки летят»?

Автокар выезжает из ворот подземного комплекса. Поднимается наверх по пандусу. Оказывается в парке.

— Останови-ка здесь, дальше мы сами... — просит Фролова Олег. — Нет-нет, Анатолий Анатольевич, вы с нами, заложником. Так сказать, чтобы ваш коллега не вздумал нам подстроить какую-нибудь пакость.

— Скажи, где зажигалки! — требует Фролов.

— Скажу. По твоему телефону. Когда будем в безопасности. Не бойся, время у тебя еще есть. Сиди в кабинете и жди. А теперь прикажи открыть ворота. И верни заявление гражданки Волковой.

— Ах, да... — изображает забывчивость Фролов.

Он вынимает листок бумаги из внутреннего кармана пиджака, отдает Олегу.

Олег разворачивает листок, просматривает, рвет, обрывки бросает по ветру.

— И телефон!

Получив фроловский телефон, командует Главврачу:

— Вперед!

Олег, Лена и Главврач шагают к выходу. Так же, как в первый день, сияет солнце, летают бабочки, поют птицы. В конце аллеи видны въездные ворота, они медленно разъезжаются, рядом с воротами стоит Петрович, вытянувшись во фрунт.

Главврач семенит позади Олега, из последних сил пытаясь демонстрировать расположение.

— Господи, я так за вас переживал!

— Именно поэтому я вас и взял в заложники! — разводит руками Олег.

— Очень, очень рад! Вы наивный человек. Какой из меня заложник? Ему же на меня наплевать! Он фанатик, чудовище. Бросьте меня!

— Боюсь, что уже поздно. Я так к вам привязался! — отвечает Олег.

На складе ГСМ Охранник осторожно, двумя пальцами поднимает с пола стеклянный пузырек и, осторожно держа его на отлете, идет к выходу. Вдруг пузырек выскальзывает из пальцев дрожащей руки, падает и разбивается.

Охранник зажмуривается, приготовившись к неизбежной гибели. Через мгновение открывает один глаз, потом второй — все нормально. Охранник нагибается, смачивает палец в пятне жидкости среди осколков пузырька. Затем обнюхивает палец, лижет и пробует жидкость на вкус.

За это время Олег, Лена и Главврач прошли по главной аллее почти половину пути к открытым воротам.

Фролов, окруженный Охранниками, смотрит им вслед. Срабатывает рация. Фролов слушает, меняется в лице. Кричит в рацию:

— Что? Какая вода?! Обыкновенная?! Ворота! Закрыть ворота, мать вашу!

Олегу и Лене осталось до ворот метров пятнадцать. Петрович опрометью бросается в дежурку, и ворота начинают с максимальной скоростью закрываться! Олег тут же хватает за рукав Главврача, кричит Лене:

— Бежим!

Они сворачивают с аллеи и исчезают в кустарнике.

Бежать сквозь кустарник нелегко. Главврач хнычет, сопротивляется, Олег вынужден почти тащить его.

— Пожалуйста, отпустите меня, — молит Главврач.

— Держитесь. Умирать будем вместе! — объясняет Олег.

— Ну на что, на что я вам?

— Не скажите, Анатолий Анатольевич. Никогда не знаешь, на что может пригодиться даже самый... ничтожный человечишка.

Во главе группы вооруженных Охранников через кустарник бежит Фролов.

— Брать живым! Он мне нужен только живым! — кричит Фролов.

Олег замечает вентиляционную шахту — бетонный куб с жестяным грибом на крыше. Срывает решетку с квадратного окна, и все трое спускаются в шахту.

Бегут по коллектору, пока впереди не начинает брезжить свет. Воды по колено. Костюмы испачканы. На Главврача жалко смотреть.

— Куда... Куда ведет коллектор? — задает вопрос Олег.

— Откуда мне знать? — гордо отвечает Главврач. — Я Главный врач, а не Главный сантехник!

Стройплощадка, окруженная деревянным забором. На заборе дощечка с надписью: «Комплекс аттракционов «Лубянка». Начало строительства... Окончание строительства... Заказчик... Подрядчик».

Бетономешалка, бульдозер, экскаватор, горы щебня и песка, мусор, канавы, трубы. Одна из труб — выход коллектора. Олег, Лена и Главврач выбираются из нее и оказываются посреди стройплощадки.

Перед ними высится кирпичная трехэтажная коробка, окна маленькие, квадратные и забраны решетками. В торце здания массивная дверь. Неподалеку вагончик-бытовка. На стене бытовки пожарный щит с ведром, лопатой и брезентовым рукавом в стандартном ящике. Лужа на земле, в которой можно обнаружить кран-гидрант. Судя по всему, стройка заморожена — ни души на стройке нет.

Олег осматривается.

— Ничего себе! Никогда не думал, что буду прятаться от чекистов на Лубянке!

Идут по коридору, в котором полно следов незаконченного строительства: ведра с засохшей краской, «козлы», мешки, осколки кирпича и прочее. По обе стороны коридора железные тюремные двери. Главврач, почему-то шепотом, поясняет:

— Стройка пока заморожена. К Первому мая сдали досрочно только несколько камер! Там вполне уютно, можно отдохнуть до вечера!

Он приветливо, по-хозяйски распахивает дверь камеры — мол, прошу! В глубине большой камеры виднеется что-то похожее на фигуру человека, сидящего на стуле.

Сделав предостерегающий жест рукой, Олег осторожно делает несколько шагов в глубину камеры. Фигура поднимает голову. Олег видит Фролова.

— Плохо бегаем! Я жду вас уже двадцать минут, — укоризненно говорит Фролов.

Два дюжих Охранника вбегают в камеру, хватают Олега за руки с двух сторон. Третий Охранник вталкивает в камеру Лену и Главврача, потом становится на пороге, скрестив руки.

Главврач немедленно делает шаг навстречу Фролову.

— Я был вынужден подчиниться насилию! Возмутительно! Врачей в заложники не берут даже в Африке.

— Отдыхай, Айболит! — Фролов не слишком вежлив.

— Начинаешь обживать Лубянку? — спрашивает Олег то ли в шутку, то ли всерьез.

— Не в названии дело! Лубянку можно организовать хоть в собственной квартире.

После этих слов Фролов сует руку в нагрудный карман и достает из него ампулу с одноразовым шприцом.

— Доигрался, овощ?

Он начинает вскрывать шприц.

— Вы не смеете! — кричит Лена.

Олег пытается вырваться. Охранники заламывают ему руки. Фролов вскрывает ампулу.

Лена кричит что есть сил:

— Нет-ет! Господи! Помоги нам! Господи!

И слышит в ответ торжественный голос Санька-Чкалова:

— Кто меня звал?

Из окна с треском вылетает решетка. С брандспойтом в руках за окном появляется Санек-Чкалов. Он открывает кран на наконечнике брандспойта. Тугая струя воды сбивает Фролова с ног. Фролов падает, катится к стене.

— Привет любителям водных процедур! — кричит поверх шума воды Санек-Чкалов.

Охранник, который стоял у дверей, бросается к окну, струя сбивает с ног и его. Тогда два других Охранника отпускают Олега и тоже рвутся в бой, получают струей по морде, оказываются в глубоком нокауте.

Фролов поднимается на ноги, Олег налетает на него, стремительным ударом в челюсть сбивает с ног.

Санек-Чкалов струей воды закатил всех трех Охранников в угол камеры, они пытаются подняться, но не тут-то было, могучая струя из брандспойта не дает им это сделать!

После удара в челюсть Фролов также влетает в угол, поближе к Охранникам. Главврач единственный избежал водной процедуры (хотя брызги до него долетают), забился в противоположный угол камеры и кричит с великолепной убежденностью:

— Я всегда был противником насилия!

Откуда взялся божественный Санек-Чкалов?

Экскаватор стоит у стены здания. Поднята к окну третьего этажа стрела, на конце которой — ковш с Саньком. Брезентовый пожарный пояс тянется к Саньку от гидранта. За рычагами управления экскаватором Адмирал.

Олег и Лена рядом с водяной струей протискиваются в окно, размещаются в ковше вместе с Саньком-Чкаловым.

Брандспойт падает на подоконник, вода хлещет в камеру.

Ковш начинает опускаться и исчезает из окна. В камере потоп, но неуправляемая струя безопасна, Фролов подползает к окну. Выглядывает, видит плывущий ковш экскаватора. Фролов орет на Охранников и пинками пытается поднять их с пола. Когда это ему удается, они выбегают из камеры.

Адмирал управляет рычагами. Олег, Лена, Санек-Чкалов в ковше плывут над землей.

Адмирал опускает ковш да так ловко, что ковш подпирает входную дверь. В это время изнутри по двери производится мощный удар.

Это Фролов и Охранники пытаются высадить дверь.

Пока громкие удары сотрясают дверь и ковш экскаватора, Олег, Лена и Санек-Чкалов выбираются из ковша, Олег садится за рычаги готового к движению бульдозера. Друзья карабкаются к нему в кабину. Бульдозер трогается.

Бульдозер мчится через лес, кустарники, какие-то дорожки, как танк, преодолевает траншеи.

В кабине бульдозера шумно. Из-за этого шума им приходится помогать словам пантомимой. За окнами кабины трещит кустарник, падают срезанные лезвием бульдозера сучья и стволы.

— Позвольте узнать, куда путь держим? — спрашивает Адмирал.

— Это называется — идти напролом! — хохочет Лена.

— Нет таких крепостей, которые не могли бы взять бывшие большевики!!! — поднимает вещий палец Олег.

И вот уже бульдозер из кустов вываливается на центральную аллею, разворачивается на месте. Пролетает мимо гипсовых скульптур, белоснежных лестниц, кружевных корпусов, прудов и фонтанов, мчится к воротам.

— Шеф, здесь останови! Мы сходим! — просит Санек-Чкалов.

— Да вы что? — не верит Олег. — Остаетесь?

— Вам нельзя оставаться! — умоляет Лена.

— Ну нет! Военно-спортивная игра «Зарница» еще только начинается. И у нас осталось четыре оплаченных дня... — твердо говорит Адмирал.

— И, что важнее, четыре ночи!!! — дополняет Адмирала Санек-Чкалов.

Они спрыгивают с бульдозера, машут вслед рукой.

Бульдозер, в котором остались только Олег и Лена, приближается к воротам. Растерянный Петрович в ужасе отскакивает. Бульдозер вышибает ворота, вылетает в лес, на проселочную дорогу.

Олег и Лена обнимают друг друга...

Поскольку на лесной опушке нет надежды разжиться таксомотором, решили до ближайшего шоссе добраться на том же бульдозере. Только приблизились к шоссе, а с него навстречу сворачивает колонна большегрузных автомобилей, крытых брезентом.

Водитель первой машины сигналит, просит остановиться. Олег притормаживает.

Водитель спрашивает через открытое окно:

— В «Советский Парк» правильно едем?

— Почти приехали! — кивает Олег. — А что везете?

— Да не поверишь! — смеется Водитель. — Мавзолей!

Олег в ужасе смотрит на мокрый брезент кузова.

— Мавзолей? Вместе с ним?

— Нам детали не докладывают! — объявляет Водитель. — Наше дело — баранку крутить!

Колонна трогается. Бульдозер тоже продолжает свое движение.

В глазах Олега странная смесь страха и восторга. Он пытается выразить свое состояние, и с губ его срываются негромкие слова:

— Был пост номер один. Стал аттракцион номер один.

Эпилог

По прекрасной осенней Москве мчится красный джип Олега. Звучит музыка. В кабине рядом с Олегом счастливая Лена. Олег что-то кричит по сотовому телефону. За окнами джипа виднеется Кремлевская стена. Олег скосил глаза на окно и видит, что...

...из Боровицких ворот — под барабанный бой и звуки горна — выходит знакомый по Парку пионерский отряд, который останавливается и салютом приветствует Олега. Камера наезжает на пионеров, и мы впервые видим их лица. В пионерских галстуках стоят очень немолодые лилипуты.

Камера отъезжает все выше и дальше от них, взлетает над Москвой. Мчатся машины, спешат по делам люди, дымят трубы. И горят на солнце золотые купола Кремля.

Москва, 2000

S U M M A R Y

Sergei Bodrov:
«Military experience is wanted at war, not at location...»

Sergei Govorukhin:
«Society doesn't want to know the truth»

Sulambek Mamilov:
«The State needn't films about Chechnya»

Alexandre Nevzorov:
«Only war-stricken people make films about war»

Alexandre Rogozhkin:
«Russia is loosing...»

Hussein Erkenov:
«Caucassus is a closed topic»

Karen Gevorkian:
«We were doomed for that...»
Authors of films concerning war in the Caucassus answer the enquette.

Gleb Sitkovsky
A military secret of an invisible gopher
Review of Roman Kachanov's THE DEMOBBED (Russia).

Elena Kutlovskaya
A new song about the last things
Review of D.Fiks and A.Artamonov's THE GOOD AND THE BAD (Russia).

Sergei Kuznetsov
Gates of the enemy
Review of Roman Polansky's THE NINTH GATE (USA, Gr Britain, France).

Nina Tsyrkun
Encounter direction
Review of Pablo Trapero's MUNDO GRUA (Argentine).

Larisa Malyukova
Optimus... out of mundus'
Review of Moscow animation project OPTIMUS MUNDUS (Russia), devoted to 850 jubilee of Moscow.

Natalya Ryazantseva
The third eye
Reflections over status of a Russian intelligent in post-Soviet times.

Lev Lurie
Roots and crown of St Petersburgian snobism
An article on the sources of Peterburgian snobism.

Grigory Pomerants
«This is the way things are...»
On tint of pain in joy and vice versa.

Ios Stelling:
«Cinema is escape from life»
Dmytry Desyaterik interviews the Dutch film-maker.

Ios Stelling
Film as an elevated form of revelation
Interview taken by Olga Surkova.

Nina Zarkhi
The train won't go further
Review of Ios Stelling's NO TRAINS, NO PLANES (Nietherlands, Germany, Belgium).

Natalya Ryazantseva
Non cogito, sed sum
On the 7th Russian Open students' films competition ST ANNA.

Anjelika Artyukh
Cyborgs big and small
Review of Retrospective at Berlin International.

Victoria Belopolskaya
Dramatical tension of life has drifted to the East
Coverage of Amsterdam Festival of documentary cinema.

Visual century. 1960s
A whole year project of Evgeny Berezner and Vladimir Levashov facing both cinema basis and contemporary visuality.

LexIK's. 1960s
A whole year thesaurus of key notions of the century thru various approaches.

Sergei Anashkin
Pulp-video
Subjects and images of domestic video-art.

Robert Bresson:
«Film direction is not art!»
Lecture at IDHEC on December, 1955.

Nick James
Jean-Luc Godard: archive of archives
Editor-in-chief of SIGHT AND SOUND speaks to Godard during his shooting of ELEGY OF LOVE.

Mikhail Sul'kin
On Varshavsky

Jakov Varshavsky
Theatre of psyche
Memorial publication on Meyerhold from heritage of the critic known in the 50—70s and memoir of him.

Eduard Akopov, Yuly Gusman
Park of Soviet period
Script in the genre of distopia about inherited fears of a post-Soviet man.

16
-19205
-1 СЕН 2000

ВНИМАНИЕ

Наш новый электронный адрес:

ikino@aha.ru

также действуют старые адреса
kino@kinoart.ru
kinoart@glasnet.ru
Пожалуйста, пользуйтесь новым адресом!

Российская книжная палата
2000 г.
Обязательный экземпляр

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Зенон
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 5.06.00. Подп. к печати 5.07.00
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 15,27. Уч.-изд. л. 16,76
Заказ 221. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: ikino@aha.ru; kino@kinoart.ru; kinoart@glasnet.ru
© Журнал «Искусство кино», 2000

«Девятые врата»

Режиссер Роман Поланский

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы Г.БАРДИНА, Е.ДОБРЕНКО, Д.КОММА, С.КУЗНЕЦОВА, М.КУРАЕВА, В.ЛЕВАШОВА, Л.ЛУРЬЕ, Л.МАЛЮКОВОЙ, А.ОРЛОВА, А.ПЛАХОВА, Г.ПОМЕРАНЦА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Н.СИРИВЛИ, Г.СИТКОВСКОГО, И.ТКАЧЕНКО, Д.УХОВА, Ч.ХАМАТОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

П.Вайль — А.Герман. «Трудно быть богом» — на съемках в Чехии

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«ВОСТОК — ЗАПАД» Режиса Варнье
«БРАТ-2» Алексея Балабанова
«БЕЛГРАД, БЕЛГРАД» Александра Баширова
«ДЕВУШКА НА МОСТУ» Патриса Леконта
«НОСКИ БОЛЬШОГО ГОРОДА» Андрея Ушакова

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ГЕОРГИЙ РЕРБЕРГ
ДМИТРИЙ ДИБРОВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Кино для подростков — «хоррор»
Азиатское «фэнтази»
Sound track'и — новая мода
Экранизации «Матери»
О фильме «Переводы с восточного» Нины Шориной

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ЛЮК БЕССОН
ЮРИЙ АРАБОВ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Владимир Мирзоев. Из записных книжек
Елена Коренева. Воспоминания
Александр Гордон. Воспоминания о Тарковском

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

В.Залотуха. Русский крест
Р.Яловецкая. Бенилюкс

ТОЛЬКО В 2000 ГОДУ

«Визуальный век» (XX век в фотографиях)
«лексИКа» (повседневный интеллектуальный словарь XX века)

2000